ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
«G. CĂLINESCU»

STRUCTURI TEMATICE ȘI RETORICO-STILISTICE ÎN ROMANTISMUL ROMÂNESC

(1830 - 1870)

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

În cartea de față încercăm o joncțiune (încă timidă) între istoricii literari și lingviști, asociindu-le eforturile în explorarea unui ansamblu de texte romantice, aparținînd perioadei 1830-1870. Prin însăși natura obiectului și metoda utilizată, ne distanțăm de studiile literare curente, fie ele de tip critic, fie de tip istorico-literar. Cele dintîi disting trăsăturile specifice individuale și cîntăresc valorile; cele din urmă îmbină prezentări de autori cu scurte încadrări socio-istorice și operează clasificări pe tranșe cronologice; spre deosebire de aceste demersuri, noi nu ne ocupăm de personalitățile literare, ci de matricele ideatice și stilistice care fundează categoria romanticității. Subiectul cercetării nu-l constituie „autorii" (în sensul stabilirii coeficientului lor de originalitate) sau „operele" (spre a le motiva locul într-un palmares), ci „discursul intertextualității romantice", analizat din punctul de vedere al „substanței conținutului" (teme, mituri) și al „formelor conținutului" (tropi, genuri). Ceea ce ne interesează e să punem în lumină resursele imaginarului colectiv, tipologia temelor și a figurilor romantice, contribuind în acest fel la definirea unui „model" de curent (în speță, varianta românească a romantismului dintre 1830-1870).

PAUL CORNEA

Scanned with OKEN Scanner

GABRIELA DUDA, MIHAELA MANCAȘ, ROXANA SORESCU, MIHAI VORNICU,
MIHAI ZAMFIR

STRUCTURI TEMATICE ȘI RETORICO-STILISTICE ÎN ROMANTISMUL ROMÂNESC (1830 — 1870)

Sub îngrijirea și cu un studiu introductiv
de **PAUL CORNEA**

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURI TEMATICE ŞI RETORICO-STILISTICE ÎN ROMANTISMUL ROMÂNESC

I. Interesul faţă de „curentele" literare

Volumul de faţă se înscrie într-o perspectivă exploratorie adoptată frecvent în ultima vreme şi la noi, şi aiurea. E vorba de studiul „curentelor", aşadar al marilor compartimentări constituite fie pe cale „naturală" (în sensul că s-au autodefinit), fie pe cale de „laborator" (prin conceptualizare retrospectivă), a căror succesiune, întretăiere şi opoziţie dau inteligibilitate şi dramatism istoriei literaturii. Efortul de a căuta în continuum-ul difuz al faptelor empirice ordinea unui sistem, găsind punctele de ruptură ce delimitează intervale relativ omogene şi, în interiorul acestora, existenţa unor grupări şi familii de spirite cu un profil specific, e mai mult decît o simplă operaţie de rutină.

Îl favorizează, ca pe orice demers de tip sintetic, în primul rînd, afluxul informaţiei. Reeditarea clasicilor, publicarea de documente şi texte manuscrise, numeroasele monografii de autori şi opere, vasta activitate desfăşurată în ultimii ani în cîmpul istoriei literare au pus în circulaţie o cantitate uriaşă de material proaspăt. Or, de la un moment dat înainte, abundenţa şi indicele de relevanţă al faptelor noi obligă să se treacă la generalizări, căci fără domesticirea informaţiei şi organizarea ei categorială, cunoştinţele se risipesc iar ştiinţa devine haotică. La rîndul lor, generalizările stimulează anchetele de detaliu şi deschiderea de noi şantiere. După cum o arată experienţa, acest raport de complementaritate funcţionează însă inegal, cu exacerbări, cînd la un pol, cînd la celălalt, tendinţa spontană fiind ca cercetarea să se deplaseze spre zonele de maximă solicitare, pînă la atingerea punctului de saturaţie. Actuala vogă a studiilor de tip sintetic (dedicate curentelor, genurilor, epocilor etc.) pare a compensa o stare de „penurie", semnalată şi deplînsă în urmă cu 10—15 ani [1].

[1] În notele suplimentare la *Teoria literaturii* de René Wellek şi Austin Warren (trad. de Rodica Tiniş, Bucureşti, 1967), Sorin Alexandrescu vorbea de „puţinele lucrări despre curentele literare" (p. 425). Din 1967 pînă azi situaţia s-a schimbat considerabil. Iată o listă a apariţiilor semnificative (excluzînd lucrările dedicate literaturilor străine şi istoriile literare): Henri Zalis, *Romantismul românesc*, Bucureşti, 1968; Alexandru Duţu, *Coordonate ale culturii româneşti în sec. al XVIII-lea*, Bucureşti, 1969; Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Bucureşti, 1969; D. Popovici, *Romantismul românesc*, „Lyceum", Bucureşti, 1969 (sub îngrijirea şi cu note suplimentare de I. Em. Petrescu; ed. a II-a 1972, republicată în *Studii literare*, II, Cluj, 1974, cu aparatul critic considerabil revăzut); Z. Ornea, *Sămănătorismul*, Bucureşti, 1970; D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Bucureşti, 1971; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, 1971; Viorel Alecu, *Curentele literare în literatura română*, Bucureşti, 1971; Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Bucureşti, 1971;

Scanned with OKEN Scanner

În mod mai specific, interesul pentru curente exprimă tendința caracteristică timpului nostru (cu o sferă de manifestare mult mai largă) de a revizui „decupajul" istoriei literaturii, așa cum ne-a fost transmis de predecesori. Știm cu toții că fiecare generație își instituie propria-i „lectură" a trecutului dar, de regulă, dacă privim lucrurile cu recul necesar, constatăm că „lecturile" respective nu diferă în mod radical unele de altele. Din cînd în cînd însă — și, datorită accelerației de ritm a dezvoltării contemporane, la răstimpuri din ce în ce mai apropiate — survin praguri calitative, de schimbare brutală a perspectivei. Impresia noastră e că de aproximativ 5—10 ani încoace traversăm în istoria literară tocmai un asemenea moment, nu de simple ajustări, ci de refacere globală a „scenariului".

Ne grăbim să precizăm, spre a nu fi prost înțeleși, că acest amplu proces de regîndire a traiectului parcurs de literatura română, de la origini pînă în prezent, nu trebuie în *nici un caz* interpretat (în pofida unor ieșiri polemice regretabile, dar, la urma urmei, marginale) drept semnul vreunei ingratitudini față de înaintași. E la mijloc cu totul altceva, un proces obiectiv, care depășește bunăvoința unora sau alergia altora. El reflectă mutațiile contemporane de sensibilitate și gust, impactul progresului rapid al științelor umane, transformarea conceptelor directoare în teoria literară. Că uneori nu ne dăm seama de schimbarea ce se produce sub ochii noștri sau o negăm, din motive de comoditate, nu are prea mare importanță. Elementele unei noi viziuni asupra devenirii literare se infiltrează irezistibil în spirite, antrenînd pe nesimțite modificarea cadrului conceptual și a termenilor de referință. Cînd, uneori, împrejurările ne facilitează desprinderea din vîrtejul activității de fiecare zi, oferindu-ne posibilitatea unui examen recapitulativ, sîntem de-a dreptul surprinși să constatăm măsura în care au evoluat lucrurile.

Ca să ne mărginim doar la două exemple, amintim importantele renovări de perspectivă și rodnicele escavații de material întreprinse în domeniul literaturii române vechi (datorită lucrărilor lui V. Cîndea, I. C. Chițimia, Dan Zamfirescu etc. și a *Istoriei literaturii române* a lui G. Ivașcu) ori a epocii luminilor (datorită, pentru Transilvania, lui I. Pervain, Romul Munteanu, Pompiliu Teodor, D. Ghișe, Lucia Protopopescu, Ioana Petrescu, Maria Protase etc. iar pentru Principate lui Al. Piru, Al. Duțu, Ov. Papadima, M. Anghelescu, Vlad Georgescu etc.). De la un cercetător la altul obiectivul propus, nivelurile abordării, metodele utilizate diferă considerabil dar, în pofida divergențelor de evaluare și viziune, e evident că s-au definit noi relații între autori, opere și idei, că s-au produs dislocări și regrupări ale materiei (ea însăși substanțial îmbogățită), în funcție de concepte și accente semnificative, ieri încă inaparente sau numai vag intuite. Trăirea febrilă a istoriei declanșează astfel un nou sens al istoricității. Călătoria spre necunoscutele veacului XXI nu înseamnă doar acomodarea la o noutate agresivă ci și reinventarea tradiției.

Orientarea spre studiul curentelor (ca și al perioadelor ori genurilor) ne pare a consemna, în același timp, un efort, stimulat de succesele lingvis-

Dumitru Ghișe, Pompiliu Teodor, *Fragmentarium iluminist*, Cluj, 1972; Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972; Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română (1650—1848)*, București, 1972; Elena Tacciu, *Mitologie romantică*, București, 1973; Vicu Mîndra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, București, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

ticii şi ale altor ştiinţe umane, de a pozitiva cercetarea literară. Scopul e de a explora în chip sistematic structurile instituţionalizate, fundalul colectiv (pietrificat şi probabilistic) ce delimitează cîmpul de aplicaţie şi opţiune a iniţiativelor individuale. În critica nouă (care nu e însă totdeauna, orice s-ar zice, o „nouă critică") acest fundal e abordat în moduri diverse : din unghi sociologic, spre a găsi „omologia" între operă şi grupul social (Goldmann) ori raporturile mijlocite de piaţă între producţia şi consumaţia literară (Escarpit); din unghi structuralist, spre a surprinde „constrîngerile şi regulile de elaborare a sensului" (Barthes); din unghi psihanalitic, spre a afla raporturile dintre temele operei şi inconştientul colectiv (Jung); din unghi antropologic, spre a descoperi formele universale ale imaginarului (Durand); din unghi tematologic şi stilistic, spre a depista tiparele gramaticalizate ale conţinutului (mituri, motive, „topos"-uri sau „idei" — cum preconizează la noi Adrian Marino) şi ale expresiei (codul retoric, tropii, convenţiile prozodice etc.).

Istoria literară nu putea rămîne izolată de acest proces. Deşi încă grevată de o moştenire pozitivistă pe care n-a reuşit s-o depăşească în mod radical şi incapabilă să-şi adjudece, în funcţie de propriu-i specific, achiziţiile recente ale lingvisticii, poeticii, sociologiei, e totuşi din ce în ce mai limpede că istoria literară se apropie şi ea, deşi încă reticent şi adesea în mod anarhic, de studiul structurilor (în planul contextului socio-istoric şi de mentalitate şi în planul „limbajului" artei literare)[2].

Dintre exemplele recente care confirmă această orientare, citărm două cărţi despre romantismul francez : una de Max Milner, a doua — o sinteză colectivă elaborată sub conducerea lui P. Barbéris şi Claude Duchet [3]. Trecînd peste diferenţele considerabile dintre cele două lucrări, remarcăm o inovaţie foarte bătătoare la ochi : locul extrem de modest acordat monografiilor de scriitori (cca. 1/3 din total). Partea cea mai substanţială a textului e rezervată, în ambele lucrări, unei analize detailate a raporturilor mişcării romantice cu societatea contemporană şi unei descrieri fenomenologice a structurii spiritului romantic. Aşadar, pe de o parte, atenţia se concentrează asupra factorilor de mediere a creaţiei, de la contextul socio-economic şi istoric la ideologie, climatul de opinie şi stilul de viaţă, pe de altă parte, asupra temelor intelectuale, imaginare şi afective, a schimbărilor globale survenite în felul oamenilor de a-şi reprezenta propria lor existenţă şi raporturile cu lumea. Accentul acesta pe inserţia istorică a romantismului şi definirea sa tipologică (lăsînd în umbră exegeza autorilor, ca şi controversele de şcoală sau divergenţele de program estetic, care adesea — cum spune Milner — „maschează esenţialul") contravine total practicii istoriografiei literare tradiţionale, aşa cum au ilustrat-o nu numai „lansonişti" ca Paul Van Tieghem, J. Giraud, P. Martino etc. dar şi spirite avizate asupra tendinţelor moderne ca P. Moreau, H. Peyre ori Gaëtan Picon. Recenzînd cartea lui Milner, un eminent specialist danez,

[2] Observaţia malitioasă a lui T. Todorov conţine desigur mult adevăr : „Pentru că şi-a confundat prea îndelungă vreme obiectul cu cel al disciplinelor vecine, istoria literară, ramura cea mai veche a studiilor literare, face azi figură de rudă săracă" (Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972, p. 192).

[3] Max Milner, *Le Romantisme*, I, 1820—1843, Paris, 1973; *Histoire littéraire de la France*, sous la direction de Pierre Abraham et Roland Desné, *IV. De 1789 à 1848*, I—II, coordination Pierre Barbéris et Claude Duchet, Paris, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Hans Peter Lund, nota că mai mult decît o „istorie literară a romantismului" ea este un studiu sincronic asupra sensului romantismului, care caută motivările profunde ale creaţiei în comoţiile şi tensiunile existenţei sociale şi tinde să transcendă mereu orizontul literar spre istoria culturii şi a mentalităţilor [4].

Mai observăm, în fine, că, spre deosebire de „gen", a cărui stabilitate relativă depăşeşte temporalitatea imediată (ceea ce istoriografia recentă denumeşte „durata scurtă") şi spre deosebire de „perioadă", care include totalitatea indistinctă a procesului literar, „curentul" realizează mai explicit joncţiunea dintre „sistematic" şi „istoric". Conceptul său nu dispune de coerenţa „ genului" dar nici nu comportă eterogenia „perioadei". Şi poate tocmai fiindcă facilitează o dublă abordare, extrinsecă şi intrinsecă, permiţînd verificarea sincroniei prin diacronie, constituie un obiect de studiu privilegiat.

II. Caracterele romantismului românesc şi metodologia cercetării sale

Nu credem necesar să reluăm aci discuţia, dealtfel oţioasă, asupra definiţiei romantismului, dar avem datoria să ne explicăm criteriile şi modul de lucru.

Conceptul de „curent literar", ca atîtea alte noţiuni fundamentale, de care uzăm tot timpul în cercetările empirice, pare mai clar înainte de a-l examina de aproape. Cînd vrem să smulgem cuvîntul ambianţei vagi a sensurilor străzii, conferindu-i un statut riguros, constatăm că el se aplică unor fenomene de o extremă diversitate, aparent imposibil de redus la acelaşi numitor. Silvian Iosifescu şi Adrian Marino, care au explorat mai insistent problema la noi, subliniază că nici una dintre coerenţele pe care i le atribuim — cronologică, filozofică, social-politică ori estetică — nu trebuie absolutizată, căci nici una nu operează în toate cazurile şi în mod univoc [5]. „Curente literare pure, precis conturate, etanşe, nu există — scrie Adrian Marino —. Nici o operă literară nu întruneşte toate caracterele curentului, care nu pot fi extrase decît pe calea generalizării, abstractizării" [6].

Cu toate astea, dacă acceptăm — aşa cum susţin Wellek şi Warren — că „perioada" se caracterizează prin predominarea unui sistem de „norme" (în înţelesul larg al cuvîntului, de idei comune despre felul de a înţelege şi a practica literatura), atunci „curentul" pare să ilustreze un grad mai înalt de omogenitate ; în adevăr, el grupează autorii în funcţie de adeziunea deschisă sau implicită la un program, reprezentînd astfel „centrul de gravitaţie" sau, măcar, unul dintre „nucleele" semnificative ale „perioadei".

La noi, unde romantismul n-a fost o „şcoală", ca în Franţa, şi nici nu s-a configurat doctrinar, puritatea sa e probabil mai relativă decît aiurea. Faptul că a convieţuit în paralelism uneori, şi în simbioză alteori, cu

[4] Hans Peter Lund, *Le Romantisme et son histoire*, în „Romantisme", 1974, nr. 7.
[5] Silvian Iosifescu, *Construcţie şi lectură*, Bucureşti, 1971; Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, 1973.
[6] *Op. cit.*, p. 501—502.

tendinţe neoclasice ori realiste, a fost remarcat de mulţi cercetători, devenind astăzi un fel de loc comun al istoriei literare. Ne-am ocupat noi înşine, în altă parte, de acest fenomen de „coexistenţă", încercînd să-i punem în lumină cauzele şi consecinţele [7].

Fără a reface dezbaterea, ne mărginim să atragem atenţia asupra unor puncte încă puţin băgate în seamă. În primul rînd, că prefacerea rapidă a cadrului patriarhal de viaţă, caracteristic economiei naturale, a declanşat în Principate, ca în orice societate agrară brutal integrată circuitului internaţional al mărfurilor, o dublă reacţie ideologică: de „refuz" şi de „adeziune". Refuzul (sau reflexul de apărare) s-a făcut simţit prin întoarcerea la tradiţie, prin căutarea febrilă a unor elemente autentice de viaţă naţională dincolo de epoca fanariotă, într-un ev mediu desprins din ceţuri şi venerat ca o sursă de mitologie eroică. Adeziunea, mai exact, voinţa de aliniere la Europa, impulsionată de procesul obiectiv al „arderii etapelor", s-a manifestat prin importul masiv de „noutăţi" pariziene, nu totdeauna oportune şi nici bine asimilate.

În felul acesta s-a ivit posibilitatea (care s-a şi tradus în fapt, îndeosebi înainte de 1840) a unei opoziţii între „modélele" tradiţionale, de obîrşie folclorică ori arhaic cărturărească (religioasă şi laică), perpetuate îndeosebi pe calea colportajului ori a circulaţiei manuscrise şi „módele" străine, cele dintîi privite ca încarnări ale„ originalităţii" naţionale, cele din urmă ca forme de corupere, apte doar să genereze „imitaţii" sterile. Sensul evoluţiei a fost de a apropia „módele" de „modéle", cu alte cuvinte, spre a aduce discuţia în sfera literaturii, de a adapta formula romantică la datele specificului naţional. Dar pînă la „Dacia literară", care realizează prima sinteză organică între „tradiţie" şi „inovaţie" şi încă mult timp după ea, factori frenatorii au continuat să subziste, acţiunea lor fiind vizibilă atît în planul desfăşurării tematice, cît şi în planul structurii retorico-stilistice (aşa cum se va vedea, dealtfel, în cartea de faţă). Dacă, prin urmare, romantismul n-a întîmpinat la noi rezistenţa organizată a unui clasicism conştient de sine, constituit într-un sistem coercitiv de norme, pentru simplul motiv că un asemenea clasicism n-a existat, el a trebuit să suporte, în schimb, inerţia vechilor tipare de mentalitate şi limbaj.

Un al doilea punct care ni se pare important e că epoca paşoptistă asociază *iniţierea în literatură* (ca practică instituţionalizată a creaţiei) cu *iniţierea în romantism* (ca expresie obiectivată a sensibilităţii moderne). Rezultă de aci, în parte cel puţin, efecte contradictorii. În adevăr, necesitatea de a forma un public şi de a-i educa pe scriitori impunea o fază de „şcolarizare" (sau de „şcolire" — cum se spunea la 1848), o pedagogie a învingerii treptate a dificultăţilor, o raţionalizare a tehnicii scrisului şi lecturii, pe care, singure în măsură să le favorizeze erau manualele neoclasice ale lui Marmontel, Blair etc. (*alt fel* de manuale nici nu existau !). Dimpotrivă, elanul contestatar al luptei pentru emanciparea naţională şi socială, ca şi exemplul contagios al marilor autori contemporani (Lamartine, Hugo, Lamennais, Byron etc.) împingeau spre eliberarea de normele care ferecau imaginaţia şi încătuşau expresia.

[7] V. *Originile romantismului românesc*, *op. cit.*, îndeosebi p. 516—524 şi bibliografia problemei la p. 685—686.

Cazul lui Heliade, atît de pozitiv în unele ocazii şi de himeric în altele, e ilustrativ în această privinţă. Conflictul între „constrîngerile" de care trebuia să ţină seamă îndrumătorul şi „libertăţile" pe care le solicita poetul apare la el în mod mai desluşit decît la oricine pentru că ambele ipostaze sînt trăite cu patos. Între pragmatismul celui dintîi şi vizionarismul orfic al celui din urmă, balanţa a înclinat cînd de o parte, cînd de alta, compromisul fiind greu de realizat şi mai totdeauna hibrid.

Oricum, în pofida factorilor de eterogenizare, este evident că nota caracteristică a peisajului literar dintre 1830—1870 o constituie preponderenţa tot mai hotărîtă a romantismului. Faptul că el nu-şi anunţă intrarea în scenă printr-o declaraţie de principii, de tipul prefeţei la *Cromwell*, şi că exponenţii săi nu-şi atribuie calitatea de „romantici" — cum s-a întîmplat dealtfel şi în Anglia — nu-i anulează nici coeziunea, nici caracterul specific. Prin numărul de scriitori pe care-i grupează, prin cuprinderea a aproape întregului front literar sub incidenţa aceloraşi opţiuni majore, prin particularităţile definitorii ale operelor produse, el capătă statutul de „curent". Şi anume, este singurul curent activ, prolific, în stare să fertilizeze inspiraţia şi să smulgă talentele din apatie; singurul capabil să desfăşoare plenar elanul personalităţii naţionale comprimate şi, în acelaşi timp, sincron cu orientările Apusului, deci posedînd cauţiunea exemplarităţii artistice. De existenţa autonomă a „preromantismului" nu poate fi vorba după 1830; un anume „clasicism" subzistă desigur, dar nu sub aspect de curent, ci sub forma „tendinţelor" ori „genurilor" (fabula), aşadar ca tip de stilizare artistică, nu ca viziune existenţială; nici „realismul" nu se instituţionalizează, manifestîndu-se, îndeosebi, ca o „variantă" a romantismului, ieşită din exacerbarea principiului culorii locale şi a istoricităţii caracterelor (schiţa fiziologică)[8].

Remarcabilă în perioada 1830—1870 nu e romanticitatea elementelor ce mobilează spaţiul literar, ci *funcţia* pe care o îndeplinesc. Întrucît temele, procedeele, conceptele estetice pot încarna sensuri diverse şi nu o dată opuse, ceea ce importă e principiul contextualizării. Cu alte cuvinte, determinant nu e faptul că se scriu fabule, că în comedie primează schemele molièreşti ori că Heliade se serveşte de terminologia retoricii şcolare a veacului al XVIII-lea (dealtfel, adesea într-un sens ostil postulatelor clasice) ci că sistemul de conotaţii al ideilor şi conduitelor, prin urmare „codul" cu ajutorul căruia e produsă şi percepută creaţia literară capătă o netă coloratură romantică. Şi la noi, ca oriunde în faza sa de expansiune, romantismul se afirmă nu numai ca *o aventură a limbajului*, ci şi ca o *stare de spirit*, ca o formă de structurare globală a activităţii intelectuale, egal prezentă în literatură şi jurnalismul politic, în istoriografie şi lingvistică, în concepţia despre lume şi în corespondenţa intimă.

Cu toate acestea, problema unei definiţii riguroase rămîne în picioare: ce e „romantic" şi ce nu e „romantic"?[9] Spre a descoperi criteriul trebuie să

[8] *Ibidem*, p. 524 şi urm.

[9] O discuţie lucidă asupra insuficienţei diverselor definiţii date romantismului la Henry H. H. Remak, *West European Romanticism: Definition and Scope*, în *Comparative Literatures: Method and Perspective* edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, Carbondale, 1961. Remak imaginează, cu umor, felul în care cercetătorul ajunge să construiască o asemenea definiţie — „passe-partout", atotcuprinzătoare, capabilă să fixeze trăsăturile caracteristice ale atît de proteicului „romantism": „Citind diferite opere romantice, cercetătorului i se năzare

investigăm istoria dar spre a explora istoria e nevoie să posedăm criteriul. Ieşirea din acest cerc vicios între „existenţă" şi „sens", între „lucru" şi „nume", e mai uşoară în cazul romantismului paşoptist tocmai fiindcă omogenitatea sa fundează o evidenţă comună. Dialecticii între „logic" şi „empiric" (pe care, întrucît ne priveşte, am aplicat-o în *Originile romantismului românesc*) e posibil să-i asociem un decupaj prin consens: e „romantic" ceea ce istoriografia literară actuală omologhează ca atare. Pentru stabilirea unui „corpus" (ori a unui eşantion reprezentativ) n-avem nevoie de mai mult: e oricînd posibil să verificăm ipoteza de lucru, procedînd la un examen comparativ al textelor.

În regulă generală, validitatea unui asemenea examen presupune ca în lungul perioadei considerate obiectul studiat să nu se modifice. Or, între 1830—1870, romantismul românesc nu suferă transformări majore.

Cauza acestui fenomen nu e greu de văzut. Dacă prin cultivarea retoricii sentimentului şi a autointerogaţiei anxioase romantismul favorizează în Apus, într-un climat de dezamăgire postrevoluţionară, o desolidarizare a scriitorilor de problemele cetăţii sau, dimpotrivă, o căutare desesperat utopică a unei noi baricade de luptă împotriva Ordinii, la noi problematica ieşirii din letargie angrenează energiile disponibile în aceeaşi direcţie, conferindu-le obiective, conduite şi speranţe comune.

Romantismul coincide, în adevăr, cu o mişcare de eliberare în plin avînt, care asociază revendicarea dezrobirii de sub jugul străin şi unitatea naţională cu voinţa de a democratiza viaţa publică şi a îmbunătăţi situaţia ţărănimii. În anii de după 1821—1829, istoria înregistrează un viraj: ritmul dezvoltării economice se accelerează; cadrul instituţional moştenit intră în eroziune şi suportă prefaceri uneori fundamentale; în toate domeniile se produc contradicţii şi rupturi de echilibru, care răstoarnă vechile evidenţe şi introduc în mod rapid noi gusturi şi noi valori; intelectualitatea, puţină la număr şi insuficient specializată, e solicitată să se cheltuie fără precupeţire, într-o atmosferă de elan şi apostolat, proprii pioneratului.

În asemenea condiţii, cei care fac literatură, şi care nu sînt încă „scriitori" (nici sub raportul material, al profesionalizării, nici sub cel moral, al unei conştiinţe artizanale), dar care adesea vor sincer să devină oameni ai condeiului şi în parte reuşesc, nu se constituie într-o comunitate relativ autonomă, ca în Apus, cu revendicări proprii şi, îndeosebi, cu o poziţie ambiguă faţă de putere. Ei se simt cetăţeni, înainte de a fi artişti, purtători de cuvînt ai colectivităţii, înainte de a fi autori. Scriind, se exprimă desigur pe sine, dezvăluindu-şi aspiraţiile şi visurile, dar fiindcă şi prin poziţie socială, şi prin psihologie, şi prin interese se situează alături şi adesea se contopesc de-a dreptul cu avangarda militantă a mişcării de eliberare, ei practică o literatură care evită singularizarea elitistă, atît de frecventă în Apus, ori evazionismul, fie el exotic, oniric sau teozofic.

că vechile definiţii sînt nesatisfăcătoare; el se agaţă de unul, două sau trei elemente ori combinaţii de elemente, care, în opinia sa, au fost omise de alţii sau impropriu evaluate; se adresează atunci literaturii romantice a — sperăm — mai mult decît o ţară spre a „descoperi" că bănuiala sa e justificată, că elementele pe care le-a anticipat „există" realmente, că teoria sa e „corectă". Prins într-un asemenea angrenaj, chiar celui mai detaşat cercetător îi va veni greu să reziste ispitei — de care poate să nu fie conştient sau să fie numai pe jumătate conştient — de a „ajusta" sau de a minimiza faptele opuse teoriei sale. Impresia subzistă că nu probele împing spre concluzie, ci că probele sînt anume alese spre a susţine concluzia" (p. 233—234).

Scanned with OKEN Scanner

La 1848, logica situației obiective impune un crez unitar, ale cărui principii — bine cunoscute — nu le transgresează nimeni. E vorba de: înfăptuirea Unirii și cîștigarea independenței; modernizarea în sens burghezo-democratic a structurilor societății românești; ridicarea din înapoiere și mizerie a categoriilor oropsite; asimilarea principalelor achiziții ale gîndirii și tehnologiei europene; utilizarea istoriei și folclorului ca instrumente de prozelitism național. Fără îndoială, asupra mijloacelor preconizate pentru atingerea acestor obiective și, în genere, a tacticii propuse pentru a merge înainte au existat divergențe care, în timpul revoluției și în anii exilului, au dat loc la confruntări dramatice. Totuși, pentru oricine are în vedere tabloul global al literaturii pașoptiste, sentimentul comunității de atmosferă spirituală se impune ca o constantă imediat perceptibilă și izbitoare; literatura, care se inspiră, potrivit naturii ei specifice, mai mult din unitatea țelurilor decît din diversitatea mijloacelor, reflectă o coerență de atitudine și elan întru totul remarcabilă.

Ritualul romantic — deci procedeele și jocul de scenă — care ajută inspirației să se înscrie în chenarele artei (deși uneori are efectul invers, de a transforma poezia în literatură) e acționat de un mobil prin excelență patriotic. Și cînd determinarea spontană a împrejurărilor nu se mai dovedește suficientă ca să asigure concentrarea forțelor, „unirea în cuget și simțiri", intervine o „corectare de traiectorie" efectuată de la altitudinea conștiinței critice. O asemenea corectare a întreprins la 1840 *Dacia literară*, lansînd un program ferm axat pe directiva național-populară, dar destul de flexibil sub raportul modalităților creatoare încît să-și poată păstra validitatea cel puțin pînă la Unire.

Firește, dacă intrăm în amănunte, privind succesiunea manifestărilor romantice de la mică distanță, o serie de disociații devin necesare. Altele sînt accentele pînă la 1850 (cînd solidaritatea predomină asupra solitudinii iar idealul eliberării polarizează energia sufletească) și altele după 1850 (cînd intimismul se intensifică iar tema divorțului cu lumea capătă o valoare ontologică). Pe planul tehnicii literare se constată, de asemenea, o evoluție în sensul complicării și diversificării procedeelor (deși nu lipsesc zig-zagurile și momentele de reflux). Esențial e însă că modul de articulare ideologică și estetică rămîne constant: de la Heliade, Alexandrescu și Bolintineanu la Sihleanu, Radu Ionescu și Grandea, continuitatea e neîntreruptă în felul de a gîndi lumea și a-i dezveli sensurile în materia verbală.

Existența acestei omogenități relative îngăduie o investigație de tip *sincronic*, considerînd operele ca părți constitutive ale unui unic *discurs al intertextualității*. Coeziunea sistemului nu trebuie desigur exagerată, căci mai ales spre sfîrșitul perioadei se acumulează tendințe centrifugale, vestind o schimbare decisivă. Principiul comensurabilității unităților comparate funcționează totuși fără abateri semnificative, ceea ce permite depistarea afinităților și laturilor comune, așadar constituirea unui „model", capabil să corijeze, să nuanțeze și să întregească imaginea adesea simplificată care are curs despre romantismul pașoptist și postpașoptist.

Cele două paliere ale analizei la care ne oprim în cartea de față — cel *tematic* și cel *retorico-stilistic* — nu sînt singurele relevante pentru personalitatea romantismului românesc; ele constituie însă căi privilegiate de acces către specificul literar al curentului. Ideea de a le explora simultan,

Scanned with OKEN Scanner

acordîndu-le o atenţie egală, pare să se impună de la sine într-un moment în care toată lumea fetişizează caracterul indisolubil al unităţii dintre conţinut şi formă.

Şi totuşi, o asemenea procedură e mai degrabă rară în cercetările actuale. De ce oare? Fiindcă între istoricii literari şi lingvişti se perpetuează o diviziune a muncii devenită tradiţională: cei dintîi se ocupă de „conţinut", neglijînd total domeniul „expresiei" (sau mărginindu-se la observaţii superficiale); cei din urmă se concentrează asupra realităţii semiologice, interioară sistemului limbii, dezinteresîndu-se de aspectul semantic. E probabil apoi că dincolo de convingerea unora că forma e subsidiară, a altora că „reprezentarea literară a realităţii e guvernată de regulile idiolectului textual"[10], lipsa de conlucrare e agravată de tendinţa crescîndă spre specializare. Şi în studiul literaturii, ca oriunde, perspectivele se diversifică iar ariile de competenţă se subţiază. Deşi ne displace că ştiinţa devine tot mai parcelară şi jinduim să recuperăm universalul, practicînd „deschideri" şi apelînd la interdisciplinaritate, continuăm în fapt să ne cultivăm grădina, impenetrabili vecinului, ca şi cum am trăi pe altă planetă.

Desigur, nimeni nu neagă legitimitatea cercetării „monovalente", centrată pe un singur nivel, pe care vrea să-l elucideze studiindu-i legităţile şi funcţionalitatea specifică. Avînd însă în vedere natura de „univers auto-suficient" a operei literare, apare evidentă necesitatea ca, de la un moment dat înainte, cele două tipuri de analiză: „conţinutistic" (teme, subiect, personaje etc.) şi „stilistic" (alegerea operată între disponibilităţile limbii) să se confrunte şi să se îmbine. Sîntem cu toţii atît de convinşi de necesitatea alianţei criticii şi istoriei literare cu lingvistica, încît orice pledoarie în acest sens sună ridicol. E oare cineva care se încăpăţînează să apere o altă opinie? Acordul e, fără îndoială, deplin. Un singur lucru pune în încurcătură: faptul că exemplele sînt puţine şi nu depăşesc, de obicei, cadrul experimental (analize izolate de texte, adesea fragmentare).

Se ştie că una dintre principalele veleităţi ale structuralismului a fost tocmai aceea de a depăşi dihotomia „conţinut"-„formă", de a găsi mijloacele adecvate examinării operei ca întreg, ca „sistem solar". Dar de multe ori analiza structurală, sub ipostazele ei concrete, ne apare ori ca tehnicistă (pierzîndu-se în mărunţişuri, a căror sinteză e imposibilă sau ineficientă), ori ca naivă (transmutînd pur şi simplu vechile „explicaţii de text" într-o terminologie sofisticată). Astfel, e de observat că tradiţionala paradigmă „conţinut"-„formă", care reia distincţia retoricii clasice între „res" (ceea ce se spune) şi „verba" (modalitatea spunerii, elocuţia) persistă, într-o bună măsură, şi atunci cînd tratăm textele în termeni de „semnificant" şi „semnificat". Oricîtă subtilitate am învesti în sudarea celor două concepte, noi nu le putem gîndi, nici utiliza în mod euristic, decît presupunînd — aşa cum arată Roland Barthes într-un articol recent — că „semnificatul" constituie „secretul" disimulat de „semnificant" ori „mesajul" pe care acesta are „procura" să-l medieze [11].

[10] Formula aparţine lui Michael Riffaterre, *Système d'un genre descriptif*, în „Poétique", 1972, nr. 9, p. 15.

[11] Roland Barthes, *Style and its image*, în *Literary Style: A Symposium*, edited by Seymour Chatman, Oxford Universitary Press, 1971, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

În al doilea rînd, e vădit că eficienţa analizelor structuraliste e invers proporţională cu complicarea aspectelor textului (verbal → sintactic → semantic) şi ordinea de mărime şi direct proporţională cu gradul de coerenţă : rezultatele sînt cu atît mai sigure cu cît manipulăm unităţi mai mici şi mai simple, alcătuite în baza concentricităţii şi simetriei. Predilecţia pentru analizarea poemelor nu e, aşadar, întîmplătoare : acestea presupun organizarea recurentă a materiei verbale şi principiul „redundanţei-lanţ", fiecare nivel : fonic, ritmic, retoric etc. servind drept „rezonanţă" celuilalt etc. La fel, nu e greu să înţelegem de ce studierea structurilor narative complexe a căpătat un impuls mai viu de-abia în ultima vreme. În orice caz, caracteristic pentru situaţia actuală rămîne faptul că exemplele „clasice" de abordare *globală* a textelor (depăşind experimentul şi fragmentarismul) trebuie mai degrabă căutate la „outsideri" ca L. Spitzer şi E. Auerbach, decît la structuraliştii autentici.

În cartea de faţă încercăm o joncţiune (încă timidă) între istoricii literari şi lingvişti, asociindu-le eforturile în explorarea unui ansamblu de texte romantice, aparţinînd perioadei 1830—1870. Prin însăşi natura obiectului şi metoda utilizată, ne distanţăm de studiile literare curente, fie ele de tip critic, fie de tip istorico-literar. Cele dintîi disting trăsăturile specific individuale şi cîntăresc valorile ; cele din urmă îmbină prezentări de autori cu scurte încadrări socioistorice şi operează clasificări pe tranşe cronologice ; spre deosebire de aceste demersuri, noi nu ne ocupăm de personalităţile literare, ci de matricele ideatice şi stilistice care fundează categoria romanticităţii. Subiectul cercetării nu-l constituie „autorii" (în sensul de a le stabili coeficientul de originalitate) sau „operele" (spre a le motiva locul într-un palmares), ci „discursul intertextualităţii romantice", analizat — ca să utilizăm terminologia lui Hjelmslev — din punctul de vedere al „substanţei conţinutului" (teme, mituri) şi al „formelor conţinutului" (tropi, genuri). Ceea ce ne interesează e să punem în lumină resursele imaginarului colectiv, tipologia temelor şi a figurilor romantice, contribuind în acest fel la definirea unui „model" de curent (în speţă, varianta românească a romantismului dintre 1830—1870).

Acest mod de lucru nu înseamnă cîtuşi de puţin că am socoti nejustificate, sau mai puţin importante, cercetările situate într-o altă optică. Ţinem să facem această precizare cu atît mai mult cu cît asistăm în vremea din urmă la o ofensivă, după părerea noastră neîntemeiată, împotriva criticii (ca expresie ireductibilă a gustului) şi a istoriei literare (ca „sinteză epică"). Contestarea se face în numele unei pretenţii la rigoare şi „deschidere" spre ştiinţele umane, cu totul legitimă şi necesară, cîtă vreme *nu* se instituie în unica abordare validă a literaturii. Oricîtă simpatie am avea pentru tendinţele de împrospătare a exerciţiului critic, socotim că n-avem dreptul să respingem ceea ce cade în afara lor. E adevărat că într-o epocă de matematizare crescîndă a domeniilor cunoaşterii, lipsa criteriilor obiective şi a unor reguli de formalizare capătă proporţii dramatice : de vreme ce critica nu poate fi decît o „ştiinţă inefabilă", cum spunea G. Călinescu, mai are ea vreun sens ? Cel mai bun răspuns la această întrebare e să ne întrebăm dacă problema e corect pusă. Oare „critica" (ne referim, se înţelege, la critica de „gust") trebuie avansată neapărat la rangul de „ştiinţă" ? Nu poate rămîne şi pe mai departe „artă", aşa cum au practicat-o la noi E. Lovinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu şi atîţia alţii, în

sensul agilităţii intuiţiei, a puterii de a explicita metaforele interioare ale operei, a talentului de a comunica sentimentul valorii şi de a traduce într-un limbaj de echivalenţe individualitatea creaţiei?

Întrucît priveşte istoria literară, în miezul controversei e dilema clar enunţată de Wellek şi Warren : există fie istorii ale civilizaţiei, fie colecţii de eseuri critice ; primele sînt *istorii*, dar nu ale literaturii (ca „artă"), ultimele sînt *literatură*, dar nu istorie (căci juxtapun monografii izolate)[12]. De-aci, invitaţia insistentă de a renunţa la cultivarea unui gen plin de vitalitate, ai cărui protagonişti se numără cu zecile (sau cu sutele?), de la Sainte-Beuve, De Sanctis, Lanson pînă la Thibaudet şi G. Călinescu. Pentru Damaso Alonso istoria literară trebuie să se reducă la istoria culturii literare[13], pentru T. Todorov la studiul transformării „sistemelor", constituindu-se ca o ramură a poeticii[14], pentru R. Barthes ea este cu putinţă doar dacă face abstracţie de „individual", „dacă devine sociologică, dacă se interesează de activităţi şi instituţii", în sensul programului schiţat odinioară de promotorul istoriei globale, Lucien Febvre[15].

Nu e greu de văzut că latura comună a acestor recomandări rezidă în înlăturarea criticii. Şi Damaso Alonso şi Todorov şi Barthes preconizează o istorie literară debarasată de sarcina (irealizabilă !) a totalizării de unicate. Ei propun fie cercetarea procedeelor (în sensul formaliştilor ruşi), fie studierea contextului instituţional (care determină condiţiile producerii şi consumului de carte). Evident, ambele direcţii de cercetare sînt deosebit de fructuoase : pe cea dintîi o aplicăm noi înşine în cartea de faţă, pe cea de-a doua am îmbrăţişat-o în alte studii. Dar a reduce la *atît* sarcina istoriei literare ni se pare inoportun, nerealist şi dogmatic.

Publicul de toate categoriile caută lucrări de caracter sintetic, înglobînd exegeza autorilor (ori operelor) în scenarii raţionale ale evoluţiei perioadelor şi genurilor. Faptul că lucrările de acest tip ar conduce la rezultate hibride e adevărat numai pentru cine acceptă termenii alternativei lui Wellek — Warren. Este oare *Istoria literaturii române* a lui Călinescu o pseudoistorie a artei literare sau o istorie a pseudoliteraturii? o colecţie de eseuri critice sau un fel de istorie a civilizaţiei româneşti? Desigur, literatura poate fi explorată din unghi sociologic, psihologic, semiotic, structuralist, dar prin natura ei de „apel" adresat unei subiectivităţi se pretează şi explorării simpatetice, intuitive, în funcţie de conotaţiile inepuizabile ale textului, nu neapărat (sau nu numai) în funcţie de denotaţiile lui reductibile. Prin accentul pe „creaţie" şi nu pe „metodă", „istoria" de tip Călinescu e, firește, mai „impresionistă" decît istoria transformării sistemelor sau decît istoria instituţiei literare (despre care se vorbeşte mult dar pe care nimeni nu le-a realizat deocamdată în mod exemplar). Pentru abordarea, să-i zicem, „proiectivă" a literaturii (tot atît de normală şi de imprescriptibilă ca şi cea „obiectuală"), riscul impresionismului e însă

[12] René Wellek, Austin Warren, *op. cit.*, p. 333 şi urm. „Dilema" enunţată de Wellek-Warren, precum şi problemele aferente, care privesc teoria obiectului istoriei literare, au mai fost dezbătute la noi de Adrian Marino, *Istoria literară*, în „Anuarul de lingvistică şi istorie literară", Iaşi, t. XX, 1969 şi Savin Bratu, în recenta sa carte, *Ipoteze şi ipostaze*, Bucureşti, 1973.

[13] Damaso Alonso, *Garcilaso şi limitele stilisticii*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne. Prolegomene şi antologie* de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu, Bucureşti, 1972, p. 79.

[14] O. Ducrot, T. Todorov, *op. cit.*, p. 188—189.

[15] Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, 1965, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

inerent şi lucrul cel mai cuminte e să-l recunoaştem, încercînd a-l limita prin autocritică şi rigoarea documentării. Este bineînţeles necesar ca istoria literară (în înţelesul uzual al cuvîntului) să-şi reelaboreze teoria, depăşind o anumită stagnare, evidentă de un timp încoace, dar aceasta nu înseamnă că ea trebuie substituită printr-o istorie a „literarităţii" sau printr-o istorie a „instituţiei literare". După părerea noastră nu există deocamdată nici o şansă (şi nici nu e de dorit) ca istoria „ştiinţifică" a literaturii să excludă istoria „artistică" a literaturii (ca viziune personală a desfăşurării în timp a creaţiei de ficţiune). Opţiunea lucrării de faţă, în care ne ocupăm mai mult de scriitură decît de scriitori şi reducem diacronia la sincronie, situîndu-ne ancheta între punctele de ruptură ale sistemului, e deci de ordin tactic şi nu strategic.

III. Despre validitatea „tematologiei" şi cîteva teme predilecte ale romantismului preeminescian

Cele două studii cuprinse în prima secţiune a volumului se leagă mai direct (M. Vornicu) sau mai liber (Roxana Sorescu) de o ramură de cercetare extrem de populară pe vremuri, denumită de germani „Stoffgeschichte" şi de francezi „thématologie". Obiectul ei, în versiunea „ortodoxă" a începuturilor, care încă primează, e de a cerceta sistematic, pe bază comparatistă, variaţia istorică a unor mituri şi teme, de origine folclorică ori livrescă, de obicei integrate literaturilor antice mediteraneene şi retransmise de-aci, îndeosebi prin intermediul grec sau latin, literaturilor moderne europene. După o perioadă de discredit, tematologia se află astăzi din nou în expansiune, deşi vechile adversităţi n-au dezarmat şi ele se fac mereu simţite, uneori sub forme agresive. O discuţie sumară ni se pare, de aceea, oportună [16].

De la Croce la Baldensperger şi de la acesta la René Wellek două întîmpinări reţin atenţia. În primul rînd că tematologia ar institui continuităţi fictive, unind opere asemănătoare prin punctul de plecare dar

[16] În ultimii ani, în afară de un mare număr de lucrări aplicative, între care menţionăm dicţionarele lui Franz Anselm Schmitt, *Stoff-und Motivgeschichte der deutschen Literatur* (1959) şi Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungs geschichtlicher Längsschnitte* (1962) şi culegerile: *Toposforschung, eine Dokumentation*, herausgegeben von Peter Jahn (1972) şi *Toposforschung*, herausgegeben von Max Baeumer (1973), au apărut cîteva studii importante de legitimare teoretică a „tematologiei": Raymond Trousson, *Plaidoyer pour la „Stoffgeschichte"*, în „Revue de littérature comparée", 1963, nr. 1 şi *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes, Essai de méthodologie*, Paris, 1965; Elisabeth Frenzel, *Stoff —, Motiv —, und Symbolforschung*, Stuttgart, 1963; Harry Levin, *Thematics and Criticism*, în *The Disciplines of a Criticism. Essays in Literary Theory*, edited by Peter Demetz, Thomas Greene and Lowry Nelson jr., Yale University Press, 1968. O nouă direcţie a „tematologiei" tratarea sistematică a miturilor literare, a deschis în Franţa Pierre Albouy, cu o carte ingenioasă: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, 1969. Editura Armand Colin a iniţiat o serie de monografii dedicate unor mituri reprezentative: Pierre Brunel, *Le mythe d'Electre*; Jean Tulard, *Le mythe de Napoléon*; Emilien Carassus, *Le mythe du dandy* etc. Interesantă este constatarea lui Ulrich Weisstein (din 1968) asupra schimbării de perspectivă survenită în Statele Unite: „Ceea ce cu zece, chiar cu cinci ani în urmă era anatemizat în secţiile filologice ale Universităţilor (tematologia—N.N.) prosperă acum, tinzînd să devină o modă" (*Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Kohlhammer, 1968, p. 171).

Scanned with OKEN Scanner

profund deosebite ca viziune, semnificaţie şi stil. Nu există o aşa-zisă serie a Sofonisbei — scria Croce, la 1904 —, personajul cu acelaşi nume e altul la Trissino, Mairet, Corneille, Voltaire, Alfieri. „Dacă personajul şi fabula au primit o nouă viaţă în spiritul poetului, această nouă viaţă este adevăratul personaj şi adevărata fabulă"[17]. Recomandarea de a nu lua similitudinile de suprafaţă drept analogii de conţinut e cum nu se poate mai judicioasă : balena nu e peşte fiindcă trăieşte în oceane iar liliacul nu e pasăre fiindcă are aripi. Ce e comun între Amphytrion-ul lui Plaut şi cel al lui Giraudoux ori între Don Juan-ul lui Tirso de Molina, al lui Molière şi al lui Byron în afară de numele eroului ?

O a doua obiecţie se referă la rentabilitatea critică a tematologiei. Pot oare sluji eruditele ei anchete elucidării *artistice* a operei literare ? În nici un fel — se susţine — de vreme ce atenţia se concentrează asupra materiei brute, impersonale, neprelucrată literar, a unor teme sau mituri aparţinînd repertoriului comun al naţiunilor situate în aceeaşi arie culturală. În acest sens, întocmirea de inventare exhaustive, prin dezgroparea a nenumărate variante lipsite de valoare, e o întreprindere pe cît de laborioasă pe atît de zadarnică. Aceste „solemne naivităţi", aceste „pedante castele din cărţi de joc au încetat să ne mai mişte", declară autorii unui recent manual de literatură comparată[18]. Observînd (în 1931) că studiile de tip „Stoffgeschichte" se bucură de favoare îndeosebi în Germania şi în ţările care dispun de un folclor puternic, Van Tieghem — atît de conciliant totuşi în viziunea sa asupra comparatismului — nota că ele pot finalmente „să amuze spiritul, să satisfacă curiozităţi, dar că sînt fără mare folos pentru istoria literară"[19]. Cu mult mai incisiv se exprimă Wellek : „A urmări, să zicem, toate variatele versiuni ale tragediei Mariei Stuart în întreaga literatură s-ar putea prea bine să prezinte interes pentru istoria sentimentului politic şi ar putea, desigur, să ilustreze incidental anumite schimbări în istoria gustului literar — sau chiar anumite mutaţii în privinţa concepţiei despre tragedie. Dar în sine tema nu are o coerenţă sau o dialectică reală. Ea nu pune o problemă unică şi în mod cert nu suscită nici o problemă de critică. Aşa-numita Stoffgeschichte este cea mai puţin literară dintre toate istoriile"[20].

Ce se poate răspunde acestor obiecţii ? În primul rînd, că uzul inteligent al tematologiei, cum l-a exemplificat Ernst Robert Curtius ori, mai recent, Raymond Trousson, poate aduce mari servicii istoriei ideilor şi, în genere, ansamblului disciplinar cunoscut sub numele de istorie a civilizaţiei. Dacă, în loc să punem întrebarea, ca pe vremea pozitivismului : „ce se transportă ?", vom urmări „ce se receptează ? " şi „în ce spirit ?", axa cercetării se va deplasa de la materia comună a temei spre variantele individuale şi cauzele care le explică. Mergînd mai departe şi aplicînd — cum a propus recent Roger Bauer — principiul unei simptomatologii bazate pe „convergenţa lecturilor" (felul cum sînt „citite" diversele mituri sau teme în acelaşi moment istoric [21]), devine posibilă depistarea pre-

[17] Benedetto Croce, *La Critica*, 1904, II, p. 486.
[18] Claude Pichois, André M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, 1967, p. 146.
[19] Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée*, Paris, 1951 (IV-e éd.), p. 87—88.
[20] *Op. cit.*, p. 343.
[21] Roger Bauer, în comunicarea ronеotipată la Congresul internaţional de literatură comparată (Montréal—Ottawa, 1973).

inv. 183 102

Scanned with OKEN Scanner

dilecţiilor intelectuale şi a viziunilor despre lume. Desigur, inferenţa de la o interpretare particulară la ceea ce Jauss numeşte „orizontul de aşteptare" al epocii (Erwartungshorizont) impune mari precauţii. În acest sens, tendinţa actuală e de a refuza speculaţiile adesea subtile, dar insuficient acoperite faptic, ale reprezentanţilor lui „Geistesgeschichte" (gen Walzel ori Korff), pozitivînd cercetarea prin recurgere la tehnici cît mai riguroase, de preferinţă cantitative: de pildă, se analizează cu ajutorul maşinii toate titlurile de cărţi apărute în secolul luminilor, în Franţa, spre a identifica, în mod obiectiv, polarităţile semantice [22].

Nu putem intra aci în detalii [23], vrem numai să subliniem că examenul corect condus al recurenţelor tematice constituie o latură importantă a unei posibile semiologii critice a mentalului colectiv. Evident, în această perspectivă, literatura e privită ca „document" şi nu ca „monument", funcţia ei estetică rămîne în umbră. Dar cine practică un asemenea tip de investigaţie n-are nici un motiv să resimtă complexe de inferioritate. Oricum, trebuie reamintit că „esteticul" nu se poate substanţializa ca entitate autonomă, că disjungerea lui de elementele eterodoxe cu care conviețuieşte e totdeauna delicat de întreprins. Şi fiindcă literatura e implicată în mai toate domeniile existenţei şi cunoaşterii, istoricul literar e în orice caz, omul competenţelor multiple, filozof cînd se ocupă de Eminescu, economist şi istoric cînd se ocupă de Balzac, psiholog al profunzimilor cînd se ocupă de Dostoievski, lingvist cînd se ocupă de romanul experimental al zilelor noastre etc.

Revirimentul incontestabil al studiilor de „Stoffgeschichte" nu traduce desigur o exigenţă estetică, dar aceasta nu-i reduce din semnificaţie. Am fi tentaţi să afirmăm contrariul: el e cu atît mai important cu cît e declanşat de o situaţie existenţială. Conştiinţa socială a timpului nostru, sfîrtecată de atîtea alternative dramatice, găseşte în fabulele ce reiau, mereu sub alte forme, problemele majore ale condiţiei umane, răspunsuri la propriile sale întrebări. Contemporanii se simt fascinaţi de vechile mituri. De ce oare? „Fiindcă a le studia devenirea — notează R. Trousson — a ne apleca asupra secretului mutaţiilor lor infinite, înseamnă în acelaşi timp a ne cunoaşte propria odisee, în ceea ce ea are mai înalt şi adesea mai tragic. În orice conştiinţă însetată de dreptate există o Antigonă"[24].

Dar tematologia e de folos şi în exegeza propriu-zis literară. Firește, nu în toate cazurile şi nu în orice tip de analiză. Acolo însă unde subsistă o „distanţă" între semnificant şi semnificat — deci în roman, în dramaturgie, în operele care gravitează în jurul unui nucleu epic — raportarea la o temă structurantă de natură arhetipală (*dacă* e cazul) permite punerea în lumină a originalităţii creatoare. Faptul că Molière îşi denumeşte personajul Don Juan şi nu Anselmo ori Christophe, arată că el se integrează de bună voie

[22] Indicii asupra lucrărilor întreprinse în domeniul analizei cantitative a producţiei literare şi a relevanţei lor pentru structurile mentale în *Livres et Sociétés en France au XVIII-e siècle*, Paris — La Haye, 1965 (prefaţa lui Alphonse Dupront). Vz. şi Robert Estivals, *La statistique bibliographique de la France sous la Monarchie au XVIII-e siècle*, La Haye, 1965. Un articol lămuritor de François Furet în „Revue roumaine d'histoire", 1970, nr. 3.

[23] O discuţie despre obiecţiile şi contraobiecţiile la adresa tematologiei în *Principii de literatură comparată* de Alexandru Dima, Bucureşti, 1969, p. 99—102.

[24] Raymond Trousson, *Un problème de...*, *op. cit.*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

într-o serie şi face apel la facultatea aperceptivă a cititorului. Seria nu e pur nominală — cum pretindea Croce — deoarece ea conservă în orice întruchipare un minimum de atribute definitorii (de ex.: Don Juan încarnează totdeauna apetitul erotic iar traiectul lui se sfîrşeşte invariabil printr-o catastrofă etc.). Comparaţia „modelului" cu versiunea „personalizată" (pentru fiecare caz în parte) e, de accea, profund revelatoare.

Din păcate însă, pozitivismul (care continuă să deţină poziţii redutabile) a redus problema tematizării mitului (ca încorporare specifică în universul operei) la o simplistă enumerare de „surse". În loc să desfăşoare un examen global şi tipologic, ancheta izvoristă dezmembrează unitatea organică a textului şi risipeşte comori de erudiţie ca să descopere antecedenţi fiecărei particule signifiante sau expresive; ea postulează idealist că literatura se naşte din literatură şi e tentată tot timpul să transforme similitudinile în influenţe. Cînd ne referim la rentabilitatea critică a tematologiei nu avem în vedere *acest* izvorism, de coloratură pozitivistă, care acumulează milioane de cărămizi dar nu e niciodată în stare să ridice o casă. Ne referim la o cercetare ca cea a lui Bahtin, axată pe evoluţia formelor şi urmărind, în speţă, trecerea de la satira menipee la polifonismul lui Dostoievski sau la confruntarea principalelor scheme tipologice ale unui mit, cum procedează R. Trousson în lucrarea sa despre Prometeu ori Eva Kushner în monografia asupra destinului lui Orfeu în literatura franceză contemporană [25].

Metodele tematologiei sînt cu siguranţă de un randament mai mic cînd se aplică unor opere de maximă poeticitate, care realizează o contopire deplină între semnificant şi semnificat. Condiţia reuşitei e aci prezenţa unei teme structurante, de valoare prototipică. În acest caz, „rapelul" modelului poate deveni principiu de analiză. Astfel, pornind de la metafora arborelui, simbol arhetipic, pe care-l întîlnim cu funcţii echivalente în toate mitologiile, T. Spoerri a interpretat convingător poezia lui Verhaeren, Valéry şi Claudel, degajînd individualitatea fiecăruia, în linia „spitzer"-iană a coerenţei dintre conţinut şi formă şi a considerării operei ca „sistem solar" [26].

În genere, pare evident că cercetarea modernă tinde să treacă dincolo de clasificările rigide, operînd joncţiuni între căi de abordare socotite, pînă mai ieri, străine una celeilalte. Asemenea demersuri, pe care Roger Caillois le numeşte „oblice", au darul să smulgă din rutină, eliminînd vechile interdicţii şi aprehensiuni. Asociindu-se criticii tematice (care consideră textul manifestarea unei structuri inaccesibile observaţiei directe), antropologiei culturale, sociologiei literare ori semiologiei imaginarului colectiv (disciplină ce ia fiinţă sub ochii noştri), tematologia îşi rafinează procedurile şi-şi lărgeşte sfera de aplicaţie, modernizîndu-se şi depăşindu-şi vechile rigidităţi.

Lucrările cuprinse în prima secţiune a volumului de faţă se situează în această perspectivă liberă, degajată de superstiţia fidelităţii necondiţionate, de obicei nefastă în ştiinţă. Cel mai apropiat de modalitatea de lucru tradiţională e studiul lui Mihai Vornicu, singurul, dealtfel, care beneficiază

[25] M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, trad. S. Recevschi, Bucureşti, 1970; Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, I—II, Paris, 1964; Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, 1961.

[26] Paul Valéry, *Essais et témoignages inédits*, Neufchâtel, 1945.

Scanned with OKEN Scanner

de o bogată tradiţie de cercetare anterioară. După cum se ştie, mulţi specialişti, de la Bogdan-Duică, Ramiro Ortiz, D. Popovici, I. Fischer pînă la Antoaneta Macovei, autoarea unei recente şi valoroase sinteze (şi lista e departe de a fi completă) au fost ispitiţi de „tema ruinelor", adevărată obsesie a poeziei noastre romantice [27]. Tema a fost ca atare explorată mai mult decît oricare alta, înregistrîndu-i-se manifestările numeroase, dar monocorde (de unde ideea originii comune şi a identităţii de semnificaţie). În aceste condiţii, autorul avea două alegeri posibile: fie să se ocupe de *explicarea* acestei predilecţii, atît de larg şi de intensiv manifestată în perioada paşoptistă, fie să refacă *descrierea fenomenologică* a variantelor, completînd eventualele lacune, rectificînd erorile, evaluîndu-le personalitatea, importanţa şi puterea de vibraţie. Mihai Vornicu s-a hotărît pentru a doua cale, mai pretenţioasă decît cea dintîi, întrucît, reluînd un drum bătut de mulţi, se expunea riscului de a fi tot timpul comparat.

Firește, nu nouă ne revine sarcina de a aprecia rezultatele obţinute. N-o vom face în cazul său, după cum n-o vom face nici în cazul altora. Ne mărginim doar să semnalăm la Vornicu două însuşiri care, de regulă, coabitează rar: pe de o parte, voluptatea detaliului erudit şi a anchetei împinse pînă la secarea surselor; pe de alta, sensibilitatea vie, hrănită de lectura modernilor, şi pregnanţa expresiei, intens colorate, de tip călinescian. Mai putem iarăşi spune — fără teama de a fi contrazişi — că prin studiul său, etapa „descriptivă" a cercetării temei se încheie definitiv, (deşi nu e nici o îndoială că se vor descoperi şi de-aci înainte niscaiva „ruine" neînregistrate...)[28].

În continuare, studiul „ruinelor" va trebui orientat probabil spre alte obiective, de pildă către analiza comparativă a temei în literaturile din centrul şi sud-estul Europei [29]; ori pe linia explicării ponderii şi a semnificaţiilor ei în contextul cultural din prima jumătate a secolului al XIX-lea etc. Din acest ultim punct de vedere, una dintre chestiunile litigioase care se ridică e cea a raportului dintre „influenţele" străine şi factorii interni.

E fără îndoială adevărat că în literatura paşoptistă şi postpaşoptistă „ruinele" circulă adesea nu din viaţă în literatură, ci din operă în operă, în sensul că observaţia directă a realităţii (ruinele Tîrgovişteî, ale Cetăţii

[27] O bibliografie asupra temei ruinelor în literatura română în studiul lui Mihai Vornicu, infra p. 52.

[28] Furnizăm şi noi două exemple, simplu moloz bibliografic (ca dealtfel şi multe dintre variantele citate de M. Vornicu): G. Meledon, *Meditaţii pe ruinele Cetăţii Neamţului*, în „Foiletonul Zimbrului", 1856, p. 153—159 (poezia are un motto din Andrei Mureşanu); August P..., *La Carpatu*, în „Foaie pentru minte...", 1855, p. 204 (combină tema ruinelor cu tema fugii din cetate în natura montană).

[29] Influenţa franceză în geneza motivului ruinelor a fost invocată mereu, după părerea noastră, în mod excesiv. În schimb, s-a acordat prea puţin interes posibilelor contacte incitative şi interferente cu culturile din centrul, sud-estul şi răsăritul Europei. Semnalăm un fapt, mărunt, şi poate rămas fără consecinţe, dar important prin „pista" pe care ne permite s-o întrezărim: într-o cărticică de cîntece revoluţionare greceşti, care a circulat pe teritoriul patriei noastre, în preajma mişcării lui Tudor Vladimirescu, se găseşte un articol anonim tradus dintr-un calendar rus, pe anul 1816, de un anume C. Artinos, intitulat *Ruinele Greciei*. Textul combină plîngerea gloriei pierdute (motivul „ubi sunt?"), cu „ruinele" şi chemarea la lupta naţională de eliberare. (Nestor Camariano, *Despre organizarea şi activitatea Eteriei în Rusia înainte de răscoala din 1821*, în „Studii şi materiale de istorie modernă", II, 1960, p. 83).

Neamţului etc.) e obturată de un ritual al înveşmîntării poetice, de o gesticulaţie lirică instituţionalizată. Însă faptul că toată lumea cultivă tema, atribuindu-i aceleaşi conotaţii, indică o disponibilitate a conştiinţei sociale, care devine ea însăşi fundal explicativ pentru receptarea lui Volney şi a altora.

Într-un pasaj celebru din *Prelegeri de filozofie a istoriei*, Hegel scria: „Care călător rătăcind printre ruinele Cartaginei, Palmirei, Persepolisului sau Romei nu se lasă dus de gîndul vremelniciei imperiilor şi oamenilor şi nu este cuprins de tristeţe pentru ceea ce a fost cîndva viaţă plină de sevă şi de bogăţie? Tristeţe care nu deplînge pierderi personale ori spulberarea ţelurilor proprii, ci tristeţe pentru prăbuşirea unor forme de viaţă omenească pline de strălucire şi cu o bogată cultură"[30]. Aşadar, *obiectul* însuşi (ruinele) sugerează un *acelaşi tip* de reacţie. Mai trebuie adăugat: în *anumite* momente privilegiate. Căci multă vreme „ruinele" au servit drept decor în peisajele clasice, spre a supradetermina ideea perenităţii antice, iar călătorii le-au privit fără emoţie, ignorînd că ele relevă degradarea, corupţia irevocabilă a materiei. Tematizarea în sensul „fortunei labilis", presimţită, la nivelul individual, pe toată scara istoriei, de conştiinţele neliniştite şi problematice, s-a săvîrşit la nivelul social în condiţiile crizei morale care a urmat marelui traumatism al revoluţiei franceze. Topos străvechi, de difuziune universală, cu conotaţii duble şi contradictorii (moarte dar şi palingenezie), „ruinele" au căpătat o existenţă poetică plenară odată cu romantismul, pe care-l mediază şi prin care sînt mediate. Ele constituie unul din acele locuri comune ale imaginarului pe care toţi îl găsesc fără a avea nevoie să-l caute.

Este oare „iubirea" o temă — cum afirmă celebra *Bibliography of Comparative Literature* a lui Baldensperger — Friederich, clasificînd-o în rubrica „Individual Motifs", alături de „umor" (?!), „război şi pace" (?!), Sfînta Ioana etc. — sau o atitudine existenţială, care conjugă un mare număr de teme şi subteme („femeia înger", „iubita moartă", erotismul cosmic, „aşteptarea înşelată" etc.)[36]? Împreună cu Roxana Sorescu înclinăm, firesc, spre cea de-a doua opinie, dar controversa e în sine inutilă. „Temă" sau „cîmp tematic", iubirea oferă, în orice caz, posibilitatea unei anchete fructuoase, căci nu există probabil o altă conduită umană care să posede, în grad mai înalt, facultatea de a scoate la suprafaţă dedesubturile sufleteşti, de a incita imaginaţia şi a se sublima în opere de creaţie.

Pentru perioada paşoptistă, în care romantismul deschide posibilitatea transcrierii experienţei intime, deci a individualizării, dar condiţiile „începutului de drum" şi prestigiul modelelor străine (în primul rînd, Lamartine) impun reflexe-tip şi imagini mimetice, problema e dublă: a descoperi originalitatea inspiraţiei pe fondul atitudinii comune şi a explicita scriitura socială în modalitatea abordărilor personale. Demonstrarea acestei „unităţi în diversitate" implica, aşadar, un dublu fundal de referinţă: pe de o parte, orizontul global al gramaticii imagistice, pe de alta, specificul fiecărui poet considerat. Roxana Sorescu postulează acest

[30] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofia istoriei*, trad. Petru Drăghici şi Radu Stoichiţă, Bucureşti, 1968, p. 73.

[31] F. Baldensperger, W. S. Friederich, *Bibliography of Comparative Literature*, Chapel Hill, 1950.

Scanned with OKEN Scanner

cadru conceptual dintr-o perspectivă ferm critică, tentată poate uneori de o anumită sistematizare polemică a viziunii (scopul, care se bucură de simpatia noastră, fiind de a nu reedita clișee). Interpretarea renovează ideea pe care ne-o facem despre unii scriitori cunoscuți (ex. : Bolintineanu) și îmbogățește, îndeosebi, imaginea în curs despre postpașoptiști. Condusă cu spirit disociativ, vervă a peniței și un fin umor intelectual, analiza evită poncifele fără a cădea în extravaganțe și rămîne clară, fără umbră de didacticism.

IV. Tropi, registre stilistice, structuri metrice

Dacă—așa cum afirmă Greimas — orice obiect poetic apare „ca spațiu în care se operează selecția unor unități poetice și excluderea altora"[32] și dacă — așa cum susține Lotman — „nici un fel de descriere exterioară a procedeelor nu poate fi realizată atîta timp cît nu s-a făcut o descriere a fundalului și nu s-a stabilit care este corelația dintre ele"[33], reiese că o sarcină esențială a cercetării e să delimiteze cadrul de referință, altfel spus, scriitura socială din care se desface demersul creator individual. Pentru a înțelege o operă și a-i evalua performanța, trebuie cunoscută „seria", prin urmare, stereotipii ideologici, tematici ori stilistici care dau contur profilului mediu, așadar „etalonul" (ideal) ce permite comparația. De obicei, raportarea la „serie" e implicită și, în tot cazul, vagă, fiindcă lipsește o evidență operatorie a trăsăturilor specifice.

Studiile cuprinse în volumul de față își propun să contribuie la înlăturarea acestei deficiențe, cele din prima secțiune în domeniul tematic, celelalte în domeniul retorico-stilistic. Deși acestea din urmă sînt avantajate (principial) de considerabilele progrese ale lingvisticii și permit aplicarea unor tehnici riguroase de investigație, ele au fost puțin practicate la noi sub aspectul analizei globale a curentelor sau genurilor. În fapt, pînă în prezent nu există decît puține studii despre structura tropologică a epocii romantice[34], ori despre procedeele narației, iar prozodia s-a bucurat de o slabă atenție.

Această situație a impus colaboratorilor celei de-a doua secțiuni anumite servituți. Mai întîi, de a-și defini teoretic instrumentajul conceptual utilizat, în scopul clarificării și justificării anchetei întreprinse. În al doilea rînd, de a-și restrînge aria exploratorie, concentrîndu-se asupra unor laturi majore și determinante, fără a totaliza problematica obiectului studiat. Astfel, Mihai Zamfir se ocupă de metonimie, comparație, personificare, epitet, metaforă, nu însă de alte figuri, cum ar fi antiteza ; Mihaela Mancaș își fixează ca limită anul 1860, prin urmare nu-l discută pe Hasdeu și-l tratează în treacăt pe Filimon ; Gabriela Duda lasă intenționat de o

[32] A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, 1972, p. 253.

[33] I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, trad. Radu Nicolau, București, 1970, p. 228.

[34] După încheierea cărții de față au apărut studiile lui Gh. Chivu : *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, în „Limba română", 1973, nr. 3, și *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, în „Studii de limbă literară și filologie", vol. III, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

parte problema rimei etc. Lipsa exhaustivităţii e larg compensată de cuprinderea în adîncime, ineditul observaţiilor şi caracterul „deschis" al ipotezelor formulate.

Probleme extrem de interesante ridică studiul lui Mihai Zamfir, dens, elegant şi strîns argumentat. El demonstrează, pe baza unui material faptic concludent, că poezia paşoptistă şi postpaşoptistă, deşi romantică prin sensibilitate, teme şi aspiraţii, rămîne puternic legată de limbajul neoclasic. Constatarea am făcut-o şi noi pentru faza preliminariilor romantice, ilustrînd-o prin exemple culese din operele scriitorilor de pînă la 1840 (Asachi, Mumuleanu, Iancu Văcărescu etc.)[35]. În baza datelor furnizate de Mihai Zamfir, fenomenul capătă, prin amploarea şi durata lui, o importanţă calitativă nouă: el devine simptomatic pentru întreaga epocă romantică de pînă la Eminescu. Mai mult. Generalizînd caracterul nonmetaforic al primei etape romantice, Zamfir înclină să creadă că „nici o cultură recentă nu începe prin cultivarea metaforei, cu alte cuvinte, nu explorează îndeosebi dimensiunea paradigmatică înainte de a o fi epuizat pe cea pur asociativă". Ipoteza e ispititoare, deşi nu întru totul sigură; verificarea ei pe bază comparativă (ne referim la literaturile din centrul şi sud-estul Europei) ar fi de mare interes, atît din punctul de vedere general al tipologiei culturale, cît şi din acela, mai special, al aprofundării mecanicii imaginarului.

Dar cum se explică predominarea categoriei „metonimicului" (a asocierilor prin contiguitate) în poezia paşoptistă şi postpaşoptistă? Cu alte cuvinte, privind fenomenul sub diversele lui înfăţişări, cum se explică uzul epitetului calificativ general (adesea stereotip), frecvenţa comparaţiilor de tip sinecdotic şi metalogic (care trimit la referentul mesajului), abundenţa personificării de tip alegoric, într-un cuvînt, anemica desfăşurare a procesului metaforizării?

Mihai Zamfir consideră pe drept cuvînt că explicaţia nu rezidă *doar* în influenţa neoclasică. Întrucît ne priveşte, credem că termenul de „influenţă neoclasică" maschează adesea un fenomen de cu totul altă natură, pe care l-am numi, în lipsa unei noţiuni adecvate, „inerţia prozastică a limbajului". Ar fi vorba de transpunerea în literatură a unor reguli de inteligibilitate şi bun simţ, definind gradul „zero" al comunicării, modul nostru curent de a ne exprima, pe care, ca şi d. Jourdain, îl deprindem fără a-l învăţa. Mai mult decît conştiinţa unor norme coercitive, foarte vag formulate în cuprinsul culturii naţionale şi nesusţinute de existenţa unor capodopere, tendinţa spre discursivitate, raţionalizarea lirismului, utilizarea figurilor la îndemînă (de tip metonimic) etc. ne pare a fi consecinţa spontană a trecerii bruşte de la nonliterar la literar. Tendinţa „naturală" a fost desigur consolidată, cel puţin în perioada de pînă la revoluţie, de o anumită reţinere pedagogică a literaturii în limitele explicitului, întrucît atît îndrumătorii (Heliade, Asachi, Bariţiu, Kogălniceanu), cît şi autorii voiau să comunice cu un public aflat în stadiul alfabetizării, spre a-i influenţa comportamentul (în sens militant). Se adaugă, evident, şi complicatul proces — amintit de Mihai Zamfir — al „relatinizării limbii" şi al instituirii normei supra-dialectale care acţiona inevitabil într-un sens ponderator.

[35] *Originile...*, *op. cit.*, capitolele: *Clasicism şi preromantism*, *Autorii marginali* şi *Concluzile*, p. 404—406.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte însă, această „inerție" a limbajului era contracarată de atmosfera de „reînnoire" care impregna conștiința socială a epocii, de sensibilitatea și dorința de individualizare a poeților, ca și de modelul romantic francez, extrem de contagios și de stimulativ. Contradicția între exigențele noi și limbajul vechi (influențat, desigur, de neoclasicism, dar îndeosebi marcat de ambianța culturală a „începutului de drum") prelungește la noi faza căutării de sine a romantismului, evoluția firească de la mimarea procedeelor și rolurilor spre trăirea lor efectivă.

Simplificînd lucrurile, am putea afirma că mai toate mișcările poetice cristalizate (sub formă de „curent" sau „școală") apar și sfîrșesc ca „literatură": la început, fiindcă experimentează noul concept de artă, silindu-se să-și enunțe expresiv emoția cu ajutorul său; la sfîrșit, fiindcă transformă formulele de succes în rețete și înlocuiesc căutarea prin rutină. Poeticitatea veritabilă înflorește, ca și viața, între două nedesăvîrșiri: a copilăriei plină de elan dar lipsită de înțelepciune și a bătrîneții înțelepte dar fără elan. Drumul acesta de la „declamație" la „manieră" a fost parcurs de romantismul nostru în mod inegal; prima fază, de exterioritați, decorativism, retorică a sentimentului, predominare a categoriei metonimicului, sugrumare a poeziei de către versificație e mai lungă, luînd practic sfîrșit de-abia odată cu Eminescu; cea de-a doua fază e mult mai scurtă: *după* Eminescu, recăderea în „literatură" se produce brusc, dovadă că marele poet a supt toate sevele lirismului romantic, desfășurîndu-i plenar virtualitățile și, prin aceasta chiar, secătuindu-l. Ipoteza noastră — se înțelege — are încă nevoie de verificări; ea trebuie controlată și pe alte planuri decît al structurii tropologice.

Studiul precis, nuanțat și ingenios al Mihaelei Mancaș aplică în mod exemplar tehnica analizei „expresive" a narației, deși procedura „semantică" — popularizată la noi datorită folcloriștilor — părea mai bine introdusă și oferea, la prima vedere, mai multe puncte de sprijin. Autoarea omologhează o serie de intuiții sau constatări formulate pînă acum dubitativ și sugerează perspective din cele mai interesante, care depășesc orizontul propriu-zis lingvistic.

De pildă, ni se pare foarte semnificativ faptul că între predominarea (ca frecvență) a narațiunii indirecte și uzul generalizat al formulei „mixte" (asociere a narațiunii indirecte și directe) s-au scurs la noi cîțiva ani, în vreme ce literaturile Apusului au parcurs aceeași fază în cîteva secole. Această dezvoltare rapidă, care tinde să transforme succesiunea în simultaneitate, ilustrează o tendință observată în multe alte sectoare ale culturii și prezentă la toate națiunile centrului și sud-estului Europei, pe care am denumit-o „arderea etapelor". În cazul evoluției de la registrul indirect al stilului narațiunii la registrul direct e oare vorba de o cauză exterioară sistemului, în speță, de influența franceză?

Rolul acesteia e neîndoielnic; totuși, după părerea noastră, nu trebuie exagerat. Adevărul e că scriitorii care s-au aflat sub presiunea maximă a modelelor străine (datorită studiilor făcute în Apus) nu s-au dovedit cei mai inovatori în materie de artă literară. Comparația între Alecsandri și Negruzzi sau între Odobescu și Negruzzi (pe care Mihaela Mancaș o întreprinde din unghiul procedeelor narative) e, din acest punct de vedere, concludentă.

Scanned with OKEN Scanner

În genere, după cum am mai arătat cu alte prilejuri, productivitatea „influenţei" atîrnă totdeauna de condiţiile care o favorizează, în speţă, de afinităţile explicite şi, mai ales, implicite, dintre „emitent" şi „receptor". Oricît de paradoxal ar părea, în fapt „influenţatul" îşi prelimină „influenţa", întrucît el alege, între diversele „modele" existente, pe cele conforme cu predilecţiile şi corespunzătoare cu nevoile sale. Orientarea spre Lamartine, Hugo etc. e, în felul acesta, doar o latură a unei atitudini globale, generată de mutaţiile survenite în societatea românească între 1830—1860 şi descifrabilă, sub forme variate, în întreaga sferă a vieţii literare. O manifestare a ei direct legată de problema în discuţie ni se dezvăluie în exerciţiul profesional al scrisului.

Ca urmare a transformărilor social-economice şi a renaşterii naţionale de după mişcarea revoluţionară a lui Tudor Vladimirescu, literatura se instituţionalizează, definindu-se nu numai ca *proces* creator, ci şi ca *aparat* productiv, fundat pe relaţia de piaţă între autori şi public. „Regula jocului", dinamica proprie funcţiei pe care o îndeplinesc, impune scriitorilor să-şi rafineze modalităţile comunicării, să caute noi „forme" şi noi „genuri" spre a desfăşura puterile imaginarului, latente (ca o constantă antropologică) în orice practică enunciativă. Utilizarea crescîndă a stilului direct, în diversele sale înfăţişări şi adiacenţe (enclave dialogate, „dialog fictiv" între autor şi cititor, „expunere adresată", monolog interior etc.) sînt, în acest sens, descoperiri realizate cu trudă, care traduc noua realitate socială şi psihologică. Ele denotă spargerea vieţii comunitare, apariţia unei ordini bazate pe prioritatea individualului şi relaţiile interpersonale, în care principiul egalităţii civile (burghez) se substituia principiului ierarhic (medieval). Preponderenţa stilului indirect e a cronicii, a trăirii trecutului ca trecut; supremaţia stilului direct e a istoricităţii, a localizării individului în timp şi spaţiu, a rupturii flagrante între eu şi non-eu.

Dar oare — ne putem întreba — complicarea crescîndă a procedeelor constituie un progres? Ca totdeauna în asemenea chestiuni, e vital să clarificăm termenii înainte de a ne pronunţa. Ce înseamnă progres? Înmulţirea modalităţilor de expresie sau realizarea valorică? Sporirea cantitativă a mijloacelor sau ameliorarea calitativă? Aşa pusă problema, am fi înclinaţi să răspundem, fără ezitare, „da" şi „nu", „da" întrucît priveşte prima ipostază, „nu" întrucît ne referim la cea de-a doua.

Şi totuşi între termenii alternativi există o corelaţie. E evident că scriitorul cel mai avut şi mai variat în procedee nu e neapărat şi cel mai bun (deşi în perioada paşoptistă coincidenţa se produce în persoana lui Negruzzi). Dar sînt rare cazurile de scriitori buni şi foarte buni care să nu posede o tehnică superioară, chiar dacă n-o etalează cu orice prilej. Căci adevărata măiestrie nu rezidă în virtuozitatea mijloacelor, ci în adecvare, în capacitatea de a le integra unei structuri coerente; la marii autori, puritatea liniilor e obţinută prin asceză; condiţia reuşitei e însă cunoaşterea avizată a „secretelor" meseriei.

Fără îndoială, „procedeele" n-au o valoare autonomă, ele depind pe de-a întregul de felul manipulării, de contextul în care sînt integrate, putînd servi, deopotrivă, cerul şi iadul. Cu toate astea, la nivelul mişcării literare, diversificarea şi afirmarea tehnicilor constituie un indice preţios al culturii artistice şi un important factor de stimulare a talentelor. Complicarea procedeelor nu determină automatic ivirea capodoperelor dar le

Scanned with OKEN Scanner

uşurează drumul. Deşi se află, prin geniu, la mari distanţe, uneori siderale, de înaintaşi, Eminescu n-ar fi fost posibil (*aşa* cum îl cunoaştem) fără cele cinci sau şase decenii de experiment intensiv şi scormonire tenace a resurselor expresive ale limbii, care l-au precedat.

Ocupîndu-se de prozodie, Gabriela Duda nu face chiar operă de pionier, ca Mihai Zamfir şi Mihaela Mancaş, dar se mişcă pe un teren puţin umblat. Exceptînd cîteva articole (privind îndeosebi opera lui Eminescu) şi observaţiile judicioase, dar episodice, ale lui Vladimir Streinu din excelenta monografie asupra versului liber, studiul versificaţiei romantice se concretizează deocamdată în puţine lucrări [36]. Dintre acestea, principalele aparţin unui eminent specialist, regretatul savant maghiar Ladislau Gáldi. Ne facem o plăcută datorie să consemnăm şi contribuţiile recente ale profesoarei cehoslovace Maria Kavková (din păcate, ignorate chiar de ,,cunoscători'')[37].

Plasîndu-se, cum e şi firesc, pe dublul plan al examinării teoriei poetice a paşoptiştilor şi a descrierii practicii lor creatoare, Gabriela Duda realizează o expunere clară, sistematică, solidă, călăuzită — se înţelege — de principiile analizei moderne a versului. Trecerea în revistă succintă, cu care debutează lucrarea, atribuie fiecăruia dintre ,,teoreticienii'' paşoptişti ceea ce i se cuvine. Fără a intra în detalii, o măruntă precizare privindu-l pe puţin cunoscutul G. Melidon ne pare utilă. Toleranţa acestuia faţă de versul alb nu putea constitui un merit la 1858 — cum crede Gabriela Duda — de vreme ce o aprinsă controversă asupra problemei, cu opinii defavorabile dar şi cu pledoarii surprinzător de moderne, se desfăşurase în presa moldovenească încă la 1851, cu ocazia publicării dramei istorice *Mihul* a lui N. Istrati [38]. În schimb, e vrednică de amintit definiţia noţiu-

[36] Lucrarea preţioasă, a lui Mihai Bordeianu (*Versificaţia românească*, Iaşi, 1974) a apărut *după* ce studiul Gabrielei Duda fusese încheiat.

[37] Principalele lucrări ale lui L. Gáldi: *Le origini italo-grechi della versificazione rumena*, Roma, 1939; *Problèmes de versification dans les pays danubiens*, în ,,Helikon'', t. V, fasc. 1—3; *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1964; *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, 1971; *Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga*, Budapesta, 1972.

Studiile Mariei Kavková: *Quelques observations concernant la construction rythmique du vers long roumain*, în ,,Acta Universitatis Carolinae, Romanistica Pragensia'', IV, 1963 şi *Norma metrică a versului românesc de 14 silabe*, ibidem, VII, 1971. Ultima lucrare e o analiză statistică a normei metrice a versului iambic de 14 silabe (pe baza a 2 081 ,,cazuri'', excerptate din principalii poeţi romantici, de la Cîrlova, Heliade şi Alecsandrescu pînă la Alecsandri, Eminescu, dar şi Macedonski şi Vlahuţă). Conceptul de ,,normă metrică'' e definit, după Mukařovský, drept ,,fundal pe baza căruia percepem ritmul unui anumit tip de vers''. Studiul Mariei Kavková demonstrează marea regularitate accentuală a versului de 14 silabe, atît sub forma acatelectică (feminină), cît şi sub forma catalectică (masculină).

[38] Despre controversa în jurul ,,versului alb'', de la 1851, am vorbit în *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, 1962, p. 350—352. Tot în 1851, republicarea în ,,Foaie pentru minte, inimă şi literatură'' a unor extrase din traducerea *Iliadei* de către C. Aristia prilejueşte unui anonim (probabil G. Barițiu) un elogiu al versului alb. ,,În versuri albe scriseră pînă acum prea puţini din poeţii noştri (carii încă şi ei nu sînt mulţi buni). Versurile albe împlinesc, după a mea părere, prea bine locul eroicelor şi elegiacelor (exametrii şi pentametrii) elini şi romani, cari în limbele romanice italiana, franţeza, spaniola, portugala şi în româna noastră prea puţin sau nicidecum nu se pot aplica cu gust''. Autorul aminteşte printre poeţii care s-au servit la noi de versul alb pe C. Aristia, Heliade, Cipariu şi A. Mureşanu (ibidem, nr. 13, p. 101). El trece cu vederea pe un alt protagonist al versului alb, care fusese menţionat în acelaşi an, tot de ,,Foaia pentru minte...'', dar ceva mai devreme: era vorba de canonicul Moise Sora Noac, traducător — ne informează o notiță din nr. 4 (25 ianuarie, p. 31—32) — al operelor lui Virgiliu, ,,în versuri albe, cu stil poetic''.

Scanned with OKEN Scanner

nii de „ritm" pe care o dă Melidon în subţirelul său manual (32 pagini !), intitulat *Regule scurte de versificaţie română* : „Prin ritm se înţelege măsura şi intonarea unui vers, adică : numărul silabelor ce îl compun şi dispunerile ce regulează accentuaţia lor"[39]. Adăugăm, profitînd de prilej, că alături de Ienăchiţă Văcărescu, C. Conachi, Heliade, T. Cipariu, G. Melidon ş. c. l. trebuie plasat printre „prozodiştii" epocii şi Dimitrie Gusti, al cărui scurt manual, predat şcolarilor de la Academia Mihăileană, s-a păstrat într-un manuscris inedit, din 1843, pe care-l vom publica în vol. IV de *Documente şi manuscrise literare* [40].

Studiul Gabrielei Duda accentuează discrepanţa între ideea despre vers a teoreticienilor şi realitatea versificaţiei. La 1848 toată lumea e de părerea lui Heliade şi anume că „limba românească este primitoare şi de felul versificaţiei antice şi de acesta nou sau italian". În acelaşi timp însă poeţii exersează versul silabotonic iar Heliade se străduieşte să descopere „geniul limbii române", cu alte cuvinte, coeficientul de inerţie specific, de care atîrnă, între altele, şi disponibilităţile metrice. Afirmaţia aceasta, mereu repetată, că prozodia noastră e şi cantitativă, ne pare a fi, măcar în parte, o expresie romantică a exaltării naţionale. Căci ea e dedusă din ideea descendenţei romanice şi a caracterului latin al limbii, constituind ca atare un element de diferenţiere în cadrul conglomeratului etnic din Sud-estul european, deci o manifestare a specificului propriu.

Gabriela Duda se fereşte, pe drept cuvînt, să interpreteze drept „clasice" paginile de accentuat caracter normativ din *Curs întreg de poezie generală*, socotind că în contextul literaturii paşoptiste şi — ar trebui adăugat — în ideea pe care o avea despre răspunderile sale de îndrumător, romanticul Heliade era firesc să susţină respectul regulilor. Conştient că poezia nu e doar „inspiraţie", ci şi „meşteşug", el năzuia să transforme versificaţia dintr-un exerciţiu diletant într-o artă. Tocmai fiindcă nu dispuneam de o tradiţie clasică, i se părea că procesul literarizării impune un model metric riguros.

[39] G. Radu Melidon, *Regule scurte de versificaţie română. Metod uşor pentru a putea face cu înlesnire versuri corecte în limba română*, Iaşi, 1858, p. 6. Caracterizarea exactă dată de Melidon noţiunii de ritm (probabil preluată dintr-un izvor francez) e subliniată de M. Kavková în *Norma metrică...*, *op. cit.*, p. 89.

[40] Manuscrisul lui Dimitrie Gusti (Ms. 1826 B.A.R.) e un manual destinat „junimii moldo-române studiind în clasele colegiale din Academia Mihăileană". Ca mai toţi contemporanii, autorul confundă „durata" cu „accentul", vorbind de „silabe lungi" şi „silabe scurte", deşi se referă la silabe accentuate şi neaccentuate. Sistematizarea materialului prozodic, compilată probabil după un model francez, e însoţită de exemplificări bogate. Sînt puşi la contribuţie îndeosebi Alexandrescu şi Asachi, dar şi G. Săulescu, Alecu Donici, C. Aristia, chiar şi D. Bolintineanu (cu *O fată tînără pe patul morţii*) : un singur absent important (şi desigur lucrul nu e întîmplător) : Heliade. Pentru cazurile pe care nu le poate ilustra cu extrase din operele contemporanilor, D. Gusti compune el însuşi paradigmele respective, uneori foarte meritorii. Iată două distihuri elegiace compuse din hexametri şi pentametri :

„Soarele mîndru răsare pe-a muntelui vîrfuri stîncoase
De unde în jărbii de foc varsă lumină în cîmp.
Buciumul, iată, auziţi cum răsună în tabăra noastră,
Sămnul de luptă ce-l dă bravilor sei luptători."

Scanned with OKEN Scanner

Ne putem întreba însă, inversînd modul de a pune chestiunea, dacă structurile prozodice experimentate de Heliade, Alecsandri, Bolintineanu, Bolliac etc. — amplu analizate de Gabriela Duda — sînt relevante din punctul de vedere romantic, cu alte cuvinte, dacă între modul rostirii şi sensurile poeziei există o legătură necesară şi univocă. Teoria lui Verier că cel mai bun mijloc de a studia versul e să faci abstracţie de semnificaţia sa, spre a centra atenţia doar asupra proprietăţilor formale, ca şi cum n-am cunoaşte limba în care e scris, pare a contraveni flagrant concepţiei moderne despre operă, ca unitate a semnificantului cu semnificatul. Totuşi e un fapt că schemele prozodice circulă, că tetrametrul trohaic (despre care Gáldi emitea ipoteza că ar fi un împrumut neogrec — lucru plauzibil) i-a servit lui Asachi în sonete, lui Alexandrescu în epistole, lui Alecsandri, că endecasilabul e utilizat de Heliade în nebuloasa *Santa cetate* dar şi de Cîrlova în *Păstorul întristat* ş. a. m. d.

Contradicţia e numai aparentă. În realitate, e vorba de două accepţii ale noţiunii de „metru" : una *formală* (dodecasilabul amfibrahic ca normă abstractă) şi alta *expresivă* (realizarea schemei în *O fată tînără pe patul morţii*). Schema metrică e pertinentă poetic cînd încetează de a fi un *tip* de construcţie, devenind *construcţia* unui tip concret de poezie. Relaţiile de implicare dintre planul semantic şi planul fonematic joacă un rol, în mod necesar şi specific, numai la nivelul operelor particulare. În schimb, din punctul de vedere comparativ-istoric, metrul apare ca un model abstract, o formă a încatenării versului, bazată pe periodicitatea silabelor şi accentelor, capabilă să suporte explicitări verbale multiple.

Din această ultimă perspectivă, problema specificităţii romantice a structurilor prozodice se pune desigur fără un caracter stringent. Ipotetic, şi „cum grano salis", se poate admite că versul lung (dodecasilabul, pseudo-alexandrinul, tetrametrul trohaic) corespunde tendinţei romantice spre efluvii verbale şi declamaţie, unui lirism gesticular şi patetic, iubind efectele muzicale exterioare (sonorităţile bine marcate, versurile-efigie, modelajul aproape parnasian al structurii strofice etc.). Între contemporani, singur Alexandrescu resimte conflictul dintre „poezie" şi „literatură", fiind vizibil stingherit că „ritmul" e mereu în pericol să fie acaparat de „cadenţă". Alţii, un Bolintineanu, de pildă, realizează cu perseverenţă valoarea metronomică a „ictuşi"-lor, forţînd aritmia şi imprevizibilitatea vieţii sufleteşti să se încadreze unei discipline silnice, de o dezesperantă monotonie prin regularitate şi lipsa de surpriză. Indiferent de eşecuri ori limite, paşoptiştii şi postpaşoptiştii au în orice caz meritul incontestabil că s-au străduit să încătuşeze limba în tipare poetice de o mare diversitate şi că au fixat cîteva dintre ipostazele metrice cele mai fecunde ale versificaţiei noastre.

★

Vom încheia aci, în modul cel mai puţin romantic, fără un efect de „captatio benevolentiae". În paginile de mai sus am încercat să limpezim premisele teoretice ale lucrării de faţă, să-i definim problematica şi să atragem luarea aminte asupra cîtorva puncte de vedere şi perspective de interes general. Ar fi prezumţios din parte-ne să tragem o concluzie, nu numai fiindcă sarcina aceasta nu ne revine, ci şi fiindcă ne place să credem că

ne aflăm de-abia la un început de drum. În intenţia noastră, ceea ce am întreprins constituie doar un prim pas, un pas încă timid şi modest pe o cale anevoioasă, dar care va deveni — îndrăznim s-o prognosticăm — din ce în ce mai solicitată şi mai necesară în viitorul apropiat: a colaborării inter- şi intradisciplinare.

În stadiul actual de dezvoltare a ştiinţelor umane, cînd constatăm, pe de o parte, că informaţia se acumulează în cantităţi uriaşe iar, pe de alta, că literatura devine obiectul unei veritabile supralicitări de tehnici exploratorii şi sisteme interpretative, munca în echipă dobîndeşte o mare importanţă, cu condiţia, firește, de a-i defini corect statutul. Ea se adaptează dificil abordărilor tradiţionale ale literaturii, criticii de „creaţie" şi istoriei literare ca „sinteză epică" (a căror validitate am subliniat-o insistent în paginile anterioare), întrucît ambele sînt activităţi eminamente individuale, cu atît mai imposibil de redus la un numitor comun cu cît sînt mai valoroase.

În schimb, munca în echipă, în pofida resentimentului pe care-l stîrneşte multora (în parte motivat de amintirea a numeroase eşecuri), apare ca deosebit de rentabilă în cazul lucrărilor de tip auxiliar (bibliografii, dicţionare, editarea de inedite etc.). Ea convine, de asemenea, studiilor care se ocupă de latura „formalizabilă" a literaturii (fenomenele periodice, redundante, paralele, de tip semantic sau sintactic, tematic sau stilistic) ori explorează latura „instituţională" (literatura ca aparat productiv şi obiect de consum, ca revelator de mentalitate şi document istoric).

De bună seamă că şi în domeniul elaborării instrumentelor de lucru şi în cel al studiilor de caracter mai mult sau mai puţin „obiectiv", experienţa demonstrează că se pot obţine rezultate excelente şi acţionînd pe cont propriu. Dealtfel, momentan, comparaţia de randament nici nu se poate face: numărul lucrărilor personale (şi, implicit, al reuşitelor) e infinit mai mare decît al celorlalte.

Pentru cine evaluează lucid tendinţele dezvoltării e totuşi evident că, mai devreme sau mai tîrziu, raportul dintre „individual" şi „colectiv" se va inversa (ceea ce e deja vizibil în redactarea dicţionarelor, enciclopediilor, bibliografiilor etc.). Acţionează în acest sens atît criteriul eficacităţii (rapiditatea execuţiei, extinderea investigaţiei asupra unor zone vaste, inaccesibile cercetătorului izolat etc.), cît şi o exigenţă calitativă, voinţa de a depăşi fragmentarismul culturii moderne, fără a renunţa la avantajele specializării.

Datorită procesului de necontenită proliferare a noi şi noi discipline şi a restrîngerii corespunzătoare a ariilor de competenţă, ştiinţa capătă un aspect din ce în ce mai parcelar, în vreme ce existenţa socială dobîndeşte un caracter tot mai planetar. Individul cel mai învăţat nu mai e capabil să domine totalitatea informaţiei şi diversele tehnologii de prelucrare, nici chiar la nivelul propriei calificări. El are alegerea de a şti superficial despre toate sau a cunoaşte profund cîteva nimicuri. Rezolvarea operatorie a acestei dileme impune, fără îndoială, demersuri multiple şi remedii variate. Munca în echipă e numai una dintre soluţiile ce pot fi întrevăzute; valoarea ei stă în faptul că profită de binefacerile specializării, fără a-i asuma provincialismul.

Scanned with OKEN Scanner

După cum însă un maldăr de cărămizi nu constituie o casă şi un inventar de cărţi nu formează o bibliotecă, tot aşa reunirea unor indivizi, oricît de dornici ar fi să colaboreze, nu dă naştere unei „echipe". Tocmai acum, cînd se înregistrează şi la noi eforturi substanţiale în direcţia cercetării colective pe teren literar (alte discipline sînt cu mult mai avansate din acest punct de vedere), e de dorit ca principiul să nu fie compromis prin aplicaţii defectuoase. Or, întrucît ne priveşte, ne-am dat noi înşine seama pe parcursul efectuării lucrării de faţă că o cooperare eficientă între profesionişti de formaţie diferită, care să salvgardeze libertatea de mişcare a fiecăruia în contextul unei discipline de program şi terminologie, nu e deloc lesne de înfăptuit. Sperăm totuşi că rezultatele obţinute justifică experimentul nostru şi, îndeosebi, că ele vor stimula iniţierea altora.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE POEZIA RUINELOR

MIHAI VORNICU

I. Fundamentul european

Privind curgerea izvorului de munte, cu unda limpede şi subţire, nu bănuim puterea grozavă a apei; în faţa peşterii subpămîntene, săpată de şuvoi de-a lungul erelor, înţelegem brusc instabilitatea materiei solide, supuse neîntrerupt eroziunii. Tot astfel timpul, insezisabil în planul apropiat, se manifestă dintr-o dată ca forţă materială, cînd ochiul observă zidul străvechi, în ruină: obiectul încărcat de semnificaţia imensităţii temporale incită reveria, aducînd subiectul contemplator la altitudinea de unde Cronos apare stăpîn absolut al universului. Sensul sublimului geologic stă de fapt în percepţia cronologiei la scara planetară. Schimbînd proporţiile la dimensiunea umană, vedem că sentimentul cronologic cultivă regresiunea istorică. Abisul istoric şi colosalul naturii sălbatice sînt deci complementare, şi romantismul le descoperă odată. Încît ţinuta meditativă în faţa relicvei arhitecturale e consacrat romantică. Însă ascendenţa îndepărtată a ruinelor ca motiv literar urcă spre antichitate. Italianul A. Sainati, observînd coincidenţe între Sannazaro şi du Bellay, şi între aceştia şi ruinele romanticilor, împinsese apariţia temei în Renaştere [1]. Ramiro Ortiz derivă motivul din mai vechea temă „fortuna labilis", pe care o urmăreşte comparatist pînă la izvoarele contaminate în evul mediu: Ovidiu şi Eclesiastul, acesta prin Ioan Chrysostomos [2]. Tema, cultivată statornic de apologetica şi mistica creştină, include de fapt două componente, ambele cu încheiere morală („vanitas vanitatum et omnia vanitas"), dar distincte în punctul de plecare: labilitatea soartei — *fortuna*, şi vremelnicia fiinţei — *fatum*. Întîia vine din Ovidiu, care, exilat pe un tărîm „barbar", se consola invocînd precedenţa ilustră a mai marilor lumii:

> Omnia sunt hominum tenui pendentia filo [3]
> Et subito casu quae valuere, ruunt.
> Divitis audita est cui non opulentia Croesi?[4]

[1] Cf. A. Sainati, *Iacopo Sannazaro e Joachim du Bellay*, Pisa, Enrico Spoerri, 1915, p. 30—41.

[2] Cf. Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis*, curs tradus de C. Radu, editat de Dan Simonescu, Bucureşti, 1924, p. 236 (versiunea italiană, Bucureşti, 1927).

[3] Vz. şi la Miron Costin, *Viiaţa lumii*, vv. 1—2: „viiaţa [...] cum ieste şi aţa".

[4] *Ponlica*, IV, ep. III, vv. 35—37. Ideea poetică a lui Ovidiu este faţa întunecată a motivului „carpe diem", general în antichitatea clasică, de la Platon — pentru care era subiect epigramatic (cf. Diogene Laerţiu, *Vieţile şi doctrinele filozofilor*, III, 32) — la Horaţiu: „Eheu, fugaces...".

Fragilitatea materiei biologice faţă de timp este de sursă biblică [5]. Motivul „triumfului morţii" a avut o circulaţie extraordinară [6], şi lista celor „qui ante nos in mundo fuere" este mereu ţinută la zi, adăugîndu-se eroi contemporani, ai creştinătăţii; virtualitatea poetică a înserierii stă în aglomerarea numelor, cu frenezie sonică:

Où est le tiers Calixte,
Dernier decedé de ce nom
Qui quatre ans tint le papaliste?
Alphonce le roy d'Arragon,
Le gracieux duc de Bourbon,
Et Artus, le duc de Bretaigne,
Et Charles septiesme, le Bon?
Mais où est le preux Charlemaigne?[7]

Pe la 1140, călugărul cluniacens Bernard de Morlas (Bernardus Morlacensis) extindea triumful lui Cronos şi asupra lui Daedalus; este neîndoielnic că poezia vestigiilor arhitecturale, în cea mai primitivă formă posibilă, are rădăcina în vechea temă „ubi sunt":

Est ubi gloria nunc Babylonis? sunt ubi divus
Nabuchodonosor et Darii vigor, illeque Cyrus?[8]

Schema fusese între timp localizată la *Urbs*, căci Roma imperială stăruia în memoria medievalilor, şi întîia atestare a motivului, cu lungă

[5] Isaia, XXXIII, 18: „Unde este scriitorul, unde este vistiernicul, unde este străjuitorul cel din turnuri?"; Baruch, III, 16—19: „Unde sînt căpeteniile neamurilor [...]?"; Sf. Paul, I *Corinteni*, I, 20: „Unde e înţeleptul? Unde e cărturarul? Unde e cercetătorul acestui veac?" (citatele după versiunea românească, Bucureşti, 1968). Mitologia greco-latină ilustra atotputernicia timpului prin mitul lui Cronos mîncîndu-şi fiii.

[6] Cf. lista selectivă a lui R. Ortiz, *op. cit.*, p. 30—32. Vz. şi Etienne Gilson, *De la Bible à François Villon* şi *Tables pour l'histoire du thème littéraire* **ubi sunt?**, în *Les idées et les lettres*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1932. Iată nume din lista lui Gilson: Solomon, Isaia, Baruch, Sf. Paul *(Biblia)*; Cicero, Tibullus, Ovidiu, Plutarh (antici); Sf. Efrem Sirianul, Sf. Ciril din Alexandria, Sf. Isidor din Sevilla (patristică); Boethius; Adi ben Zaid, Abu Bakr (arabi; întîiul, creştin — pe la 600); Sf. Anselm de Cantorbery (1033—1109), Pseudo-Augustin, Sf. Bonaventure; poeţii goliarzi; Albéric de Besançon, Eustache Deschamps, Villon; Frate Stoppa dei Bostichi, Iacopone da Todi. În sec. XII—XIII, formula *ubi sunt* devenise „un fel de banalitate teologică" şi tema biblică se îmbogăţise cu două nuanţe: enumerarea numelor proprii şi insistenţa asupra fragilităţii frumuseţii feminine:

Transierunt rerum materies,
Ut a sole liquescit glacies
Ubi Plato, ubi Porphirius; [...]
Ubi Helena Parisque roseus.

[7] F. Villon, *Ballade des seigneurs du temps jadis*. Acelaşi mecanism la C. D. Aricescu, *Meditaţie*, în *Arpa română*, Bucureşti, 1852:

Unde este Cezar şi Napoleon?
Unde este Brutus, unde e Caton?

[8] *De contemptu mundi*, apud R. Ortiz, *op. cit.*, p. 164; textul a fost atribuit şi altora, între care Iacopone da Todi (cf. E. Gilson, *op. cit.*). Alt francez, Eustache Deschamps (sec. XIV), adăuga eroilor antici şi lista oraşelor lor pierite: „Troye, Carthaige, Athene" (*Ballade* MCCCCLVII, citată de E. Gilson).

descendenţă, ar putea fi atribuită anglo-saxonului Alcuin (735?—804), călugăr savant de la curtea împăratului Carolus Magnus; Alcuin, care-şi zicea latineşte Albinus Flaccus, privea nostalgic Roma contemporană, avînd în minte strălucirea apusă:

Roma caput mundi, mundi decus, aurea Roma,
Nunc remanet tantum saeva ruina tibi.

Oricum, cu Hildebert de Lavardin (1055—1133), episcop du Mans, apoi arhiepiscop de Tours, care trecea drept versificatorul cel mai ilustru al epocii sale, poezia ruinelor este deja autonomă:

Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina.
Quam magni fueris integra, fracta doces.
Longa tuos fastus aetas destruxit et arces;
Caesaris et superum templa palude iacent. [...]
Proh dolor! urbs cecidit, cuius dum specto ruinas,
Penso statum, solitus dicere: Roma fuit.

Imitatori s-au ivit repede. Englezul Geoffroi de Vinsauf (pe la 1212) văzuse şi el Roma, ca ambasador al regelui Ioan fără Ţară la papa Inocenţiu al III-lea:

Roma caput mundi sub Caesare floruit olim; [...]
Nunc minor est solito, periit pars maxima Romae[9].

De aici, prin poezia goliardică şi alţi intermediari, la Petrarca, care, mare iubitor de antichitate şi cultivînd paradoxul retoric, îi scria lui Giovanni Colonna că nicăieri nu se cunoaşte Roma mai puţin decît în Roma însăşi: „nusquam minus Roma cognoscitur quam Romae". Tema capătă înţelesul „Roma, tumulus Romae", şi Joachim du Bellay aduce subiectul în limba „vulgară", începînd istoria modernă a motivului, pe care-l scoate din sensul etic religios. Du Bellay contemplă caducitatea cu ochi filozofic propriu, şi toate dezvoltările ulterioare ale sentimentalităţii romantice cum şi viitoarele locuri comune ale poeziei ruinelor se găsesc în lungul poem *Antiquitez de Rome* (prima ediţie, 1558), unde şirul alexandrinilor e întrerupt de sonete:

Nouveau venu qui cherches Rome en Rome,
Et rien de Rome en Rome n'apperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme[10].

[9] Alcuin, *De rerum humanarum vicissitudine et clade Lindisfarnensis Monasterii* (apud Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle imaginazioni del medio evo*, Torino, Ermano Loescher, 1882—1883, I, p. 8); „caput mundi" şi „aurea", ca epitete pentru Roma, erau locuri comune încă din antichitatea tîrzie (cf. A. Graf, *loc. cit.*). Hilderbert de Lavardin, apud E. de Saint-Denis, *Des vers latins de Hildebert aux „Antiquités" de J. du Bellay*, în „Les Etudes classiques", Namur, VIII (1939), 3, p. 352—358, special p. 353; Geoffroi de Vinsauf, apud E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Paris, E. Champion, 1923, p. 15—33, special p. 25, vv. 53, 56.

[10] Du Bellay citat după *Oeuvres poétiques*, ed. crit. Henri Chamard, Paris, E. Droz, vol. I—VI, 1908—1931.

Scanned with OKEN Scanner

Doar Tibrul, martor natural al splendorii apuse, scapă eroziunii temporale; subtilitatea constă în inversarea relaţiei dintre consistenţa murală şi fluenţa acvatică, perenitatea fiind a elementului labil :

Rome de Rome est le seul monument,
Et Rome Rome a vaincu seulement.
Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,
Reste de Rome. O mondaine inconstance!
Ce qui est ferme, est par le temps destruit,
Et qui fuit, au temps fait resistance[11].

Pieirea Ilionului — subiect frecvent în literatura medievală — este evocată prin analogie cu Roma, într-o *Ode à Ronsard* :

Que sont devenus
Les murs tant cognus
De Troye superbe?
Ilion est comme
Maints palais de Rome
Cachés dessous l'herbe.

Dealtfel, du Bellay exprimase principiul localizării naţionale (în sensul ariei spirituale) a motivului caducităţii arhitecturii ilustre, el însuşi situîndu-se în perimetrul romanic :

Le Babylonien ses haults murs vantera
Et ses vergers en l'air, de son Ephesienne
La Grece descrira la fabrique ancienne,
Et le peuple du Nil ses pointes [*obeliscuri*] chantera.

Şi persistenţa spiritelor eroilor în zidurile năruite, şi invocarea lor — ritual tehnicizat în poezia romanticilor — apar la du Bellay :

Divins Esprits, dont la poudreuse cendre
Gist sous le faix de tant de murs couverts [...]
A haulte voix trois fois je vous appelle

şi tot aşa viziunea urcînd din abisul cronologic, în reprezentare scenică :

Une Louve je vy sous l'antre d'un rocher
Allaictant deux bessons[12].

Urmaşii sînt epigoni, căci indisciplina şi lenevia au surpat prin viciu virtutea străbună :

Icy la liberté fait l'humble audacieux,
Icy l'oysiveté rend le bon vicieux [...]
Ne pense (Robertet) que ceste Rome cy
Soit ceste Rome là, qui te souloit tant plaire.

[11] Cu finalitate morală şi distribuţie mult schimbată, ideea apare şi la La Fontaine : *Le chêne et le roseau* (I, XXII). Este de presupus un arhetip comun. (În ordinea subiectului fabulistic, sursa îndepărtată a lui La Fontaine este Esop, 59, 143, prin Avianus, 16 : *Quercus et Arundo.*)

[12] *Songe ou vision sur Rome.*

Istoria se repetă ciclic, treptele succesive întorcînd evoluţia la punctul de pornire (idee străveche, avînd originea la filozofii ionieni[13]), încît distrucţia lumii antice este nu atît pedeapsa divină pentru superbia păgînă, cît acţiunea unei legi cosmice şi,dincolo de naivitatea mecanismului istoric, e de observat explicaţia laică :

Ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs que tu vois, [...]
Et ces braves palais, dont le temps s'est fait maistre,
Cassines de pasteurs ont esté quelquefois. [...]
Monstre que tout retourne à son commencement [14].

În fine, meditaţia asupra fatalităţii şi a timpului :

Toy qui de Rome emerveillé contemples
L'antique orgueil, qui menassois les cieux,
Ces vieux palais, ces monts audacieux,
Ces murs, ces arcz, ces thermes & ces temples,
Juge, en voyant ces ruines si amples,
Ce qu'a rongé le temps injurieux.

Speranţa e în divinitate, numai ea fiind invulnerabilă faţă de timp; religia se justifică deci silogistic, printr-un argument raţional :

Puis que Dieu seul au temps fait resistance,
N'espere rien qu'en la divinité [15].

Cum se vede, şederea lui du Bellay la Roma are urmări decisive asupra evoluţiei motivului ruinelor şi echivalează voiajul oriental al lui Volney, care va schimba Roma cu Palmira, propunînd adică pelerinajului alt itinerar şi alt obiect de cult ; însă ceremonialul adoraţiei e canonizat deja la jumătatea secolului XVI.

Spaniolul Quevedo (1580—1645) reia, la distanţă de două generaţii, motivul „Roma, tumulus Romae" ; sonetul *A Roma sepultada en sus ruinas*, compus pe la 1630, e de fapt o imitaţie, aproape traducere, după du Bellay :

Buscas en Roma a Roma, ¡ oh, peregrino !,
y en Roma misma a Roma no la hallas :
cadaver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino [...]
Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepoltura
la llora con funesto son doliente.
¡ Oh Roma ! En tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, solamente
lo fugivo permanece y dura [16].

[13] Cf. D. M. Pippidi, *Les Grecs et l'esprit historique*, în „Revue historique du Sud-Est européen", XXI, 1944, în special p. 14—19.
[14] *Antiquitez de Rome.*
[15] *Songe ou vision...*
[16] Quevedo, *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1952. Slavistul Louis Léger semnalează coincidenţa textului lui Quevedo cu sonetul *Epitaful Romei* al polonezului Mikolaj Sep Szarzynski, bănuind o ascendenţă comună (interdependenţa o consideră exclusă : Szarzyniski,

Ideea revine în treacăt la Chapelain, apoi la Segrais (1624—1701), într-o *Ode à Ménage*[17].

Paralel cu ruinele Romei, în secolele XV—XVI fusese invocate şi alte vestigii urbane celebre, tendinţa fiind de a se acoperi spaţiul arheologic vest-mediteranean, clasic. Încît mecanismul localizării, ca şi în jurul lui 1800, cînd motivul este reluat de romantici, acţionează automat: poeţii cîntă ruinele peisajului natal ori apropiat. Este de observat deci că, pe de-o parte, monumentele Romei se consacră ca motiv livresc, reluat prin prestigiul modelului literar, pe de-altă parte schema rămîne în alb, fiecare poet căutînd ruine proprii, inedite; însă structura compoziţională şi atitudinea afectivă sînt, în mare, fixate, tot harul poetic stînd, dincolo de tehnica versului, în combinarea diferită a aceloraşi elemente.

Enea Silvio Piccolomini (1405—1464), erudit, literat şi cap al creştinătăţii catolice sub numele de Pius II, arată ruinele de la Tivoli invadate de vegetaţie:

> Vetustas omnia deformavit, quos picti tapetes et intexta auro aulea muros texere, nunc hedera vestit. Sentes et rubi crevere, ubi purpurati consedere tribuni[18].

Iacopo Sannazaro (Actius Sincerus; 1458—1531) sporeşte efectul, aducînd vegetaţia la dimensiunea codrului:

> Hic ubi Cumeae surgebant inclita famae
> Moenia [...]
> Nunc silva agrestes occulit alta feras

mort în 1580, e tipărit în 1601, Quevedo în 1648), pe care o stabileşte într-un text latin al italianului Vitalis, publicat la Anvers şi Veneţia în 1557 (*Un petit problème de littérature comparée*, în *Académie des inscriptions & belles-lettres. Comptes rendus. 1918*, Paris, Auguste Picard, 1918, p. 123—126). Iată citatul dat de Léger din Vitalis:

> Qui Romam in media quaeris, novus advena, Roma,
> Et Romae in Roma nil reperis media, [...]
> Disce hinc quid possit Fortuna. Immota labascunt,
> Et quae perpetuo sunt agitata manent.

Însă Léger pare a nu şti de sonetul lui du Bellay, încît e probabil că du Bellay e intermediarul dintre Vitalis şi Quevedo: du Bellay nu invocase Fortuna, şi Quevedo face la fel. Dealtfel, Louis Astrana Marin, editorul lui Quevedo, aşază poemul în capitolul *Imitaciones de du Bellay y de Propercio*. Ramiro Ortiz (*op. cit.*, p. 23—25), citînd neatent pe Léger, crede că acela atribuise polonezului o epigramă latinească care ar sta la baza motivului; Ortiz numeşte motivul „Roma in media non invenio Romam", adăugînd varianta „Italia in media..." — găsită la umanistul german Valens Acidalius (sec. XVI) — şi considerînd că ideea descinde din Petrarca, printr-un intermediar necunoscut care ar fi întors formula acestuia în calambur. Intermediarul putea fi chiar Vitalis. (Amănunte despre istoria sonetului epigramatic presupus al palermitanului Vitalis, în comentariile lui H. Chamard la ed. du Bellay, II, p. 5—6, n. 2.).

[17] Cf. Ramiro Ortiz, *op. cit.* Însă Jean Regnauld de Segrais nu e cu totul obscur, cum îl socoteşte R. O., fiindcă în 1662 e membru al Academiei. S-a ilustrat ca poet bucolic şi a fost consilierul literar al d-nei de la Fayette, care, apelînd la un semi-pseudonim impus de convenienţe, şi-a publicat romanele *Zaïde* şi *Princesse de Clèves* sub semnătura lui. Inclus în antologia lui Prosper Poitevin, *Petits poètes français, depuis Malherbes jusqu'à nos jours*, Paris, Auguste Desrez, 1838.

[18] *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contingerunt*, V, XXVII.

şi inaugurează motivul păstorului trecînd insensibil la măreţia vestigiilor glorioase, care va deveni loc comun :

Atque ubi fatidicae latuere arcana Sibyllae,
Nunc claudit saturas vespere pastor oves [...]
Et te, (quis putet hoc?) altrix mea, durus arator
Vertet [19].

Torquato Tasso evocă ruinele Cartaginei distruse de Scipio Aemilianus (prima apariţie a unor ruine africane neegiptene) :

Giace l'alta Cartago : a pena i segni
Dell'alte sue ruine il lido serba.
Muojono le città, muojono i regni,
Copre i fasti, e le pompe arena, ed erba :
E l'uom d'esser mortal par che si sdegni :
O nostra mente cupida, e superba ![20]

iar sevillanul Francisco de Medrano (1570—1607) hispanizează tema, cîntînd vestigiile Italicei Hiberice, colonie fundată de alt Scipio —*Sobre la Itálica* :

Estos de pan llevan campos ahora,
Fueron un tiempo Itálica, este llano
Fué templo.

Modelul impune Italica drept ruina naţională, căci Medrano e urmat de Rodrigo Caro (1573—1643), preot arheolog şi poet ; el are melancolia spectaculoasă, iberică :

Estos, Fabio ¡ ay dolor ! que ves ahora,
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa [21].

Renaşterea, exaltînd arheologia antichităţii clasice, autonomizează definitiv poezia ruinelor. Evul mediu mutase greutatea temei de la *fortuna* la *fatum*, extrăgînd din spectacolul degradării materiei un principiu moral ascetic. Renaşterea, tot meditînd asupra caducităţii, descoperă ruinelor valoarea de martori ai clasicităţii — o supravieţuire minerală, căreia i se inculcă sensul spiritual : vestigiul arhitectural transmite fiorul sublimului cronologic. Ruina contemporană, produsă prin cataclism natural, impresio-

[19] *Ad ruinas Cumarum*, în *Elegiae*, II, IX (citat după *Opera omnia*, Amstelaedami, 1689, p. 98—99).

[20] *Gerusalemme liberata*, XV, 20, v. 1—6 (citat după *Il Goffredo ovvero Gerusalemme liberata*, Venezia, A. Groppo, 1760—1761).

[21] *Canción a las ruinas de Itálica*, apud J. García López, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1971, p. 286. Caro cultiva şi erudiţia arheologică, fiind autorul unui inventar de antichităţi : *Antigüedades de Sevilla*.

Scanned with OKEN Scanner

neazã doar prin dezlănţuirea elementelor. Le Brun (1729—1807) descrie cutremurul de la Lisabona :

Au bruit des ondes qui mugissent,
Des noirs tourbillons qui fremissent,
Des vents dans les airs déchaînés,
Murs, tours, palais, trembles, s'écroules ;
Leur débris se heurtent et roules
Sur tes habitants consternés [22].

Catastrofa este prilej de consideraţii etice asupra fragilităţii umane, în vechiul sens creştin :

Mortel superbe ! folle argile,
Cherche tes destins eclipsés :
De la terre habitant fragile,
Tes pas à peine y sont tracés !

Dar adversitatea soartei afectează şi geografia :

Un destin jaloux et suprême
Circule dans tous les climats [...]
Tout cède, mer, peuple, rivage
Jouet constant d'un sort volage [23].

Şi, conform schemei uzuale, se invocă şirul precedenţelor ilustre, în care e de observat includerea noutăţilor arheologice :

Smyrne, Pompéiane, Héraclée,
Et toi, Lima, ville de rois,
Du sein de la terre ébranlée
Vous disparûtes à sa voix !

În Franţa secolului luminist ruinele intră în modă. Se decorează parcurile cu ruine artificiale, „feintes". Gustul pentru parcul de stil englezesc, care dădea iluzia naturii nefardate, arată descoperirea exotismului naturist,

[22] Le Brun, *Odes*, I, II. *Sur la ruine de Lisbonne 1755*, în Prosper Poitevin, ed. cit. Destrucţia Lisabonei, care a tulburat Europa, îl impresionase şi pe Voltaire (vz. *Candide*) ; după o sută de ani, Hugo include în *Légende des siècles* episodul *La ville disparue*, în care, fără să apară numele Lisabonei, evocarea dezastrului urmează probabil descrierea lui Le Brun. La noi, Anton Pann versifică reportajul catastrofei pirice (*Memoria focului mare*..., Bucureşti, 1847) :

Mistuia tuciul, pătrundea fierul,
Ţărîna, pietri, zidiri topea
Pornise parcă urgie cerul
Să arză totul şi foc stropea

în care vede anticiparea apocalipsei :

Acum vrea parcă Dumnezeirea
Cu foc pămîntul a-l curăţi [...]
Acum parcă era să fie
Judeţul lumii precum e scris.

[23] Le Brun, *Odes* I, IV. *Sur les causes physigues des tremblements de terre, et sur la mort du jeune Racine* ; vz. şi *Oda* V.

consacrat în expresia literară prin Bernardin de Saint-Pierre. „La bataille d'Hernani" a fost precedată de o „bataille des jardins anglais", și înainte de a fi opuși Shakespeare și Racine se combat arhitecții Kent și Le Nôtre [24]. Parcul înscenat haotic trebuie să fi părut o extravaganță, căci Le Brun îl găsea subiect de epigramă :

Las de Le Nôtre, enfin ton gout préfère
Ce genre anglais, qui ressemble au hasard.
Là, tu bâtis une ruine antique [25]

iar Delille păstrează „le juste milieu" :

Je ne décide point entre Kent et Le Nôtre [26].

Ultimii ani ai domniei lui Ludovic XV fusese favorabili noii mode, încît în 1776 apare o *Théorie des jardins*, care expune principiul primatului fanteziei, deocamdată în organizarea peisajului vegetal : „La régularité des formes, leur symmétrie étoient une loi si générale adoptée dans la composition des jardins que je n'aurois pas osé, il y a quelques années, mettre au jour un ouvrage qui la combat [...]. Le genre romanesque a pour objet de réaliser tout ce qu'il est possible à l'imagination d'enfanter et à l'art d'exécuter"[27]. Însă, în spirit clasic, se recomandă separația genurilor, adecvarea stilului și verosimilitatea, căci bunul gust nu admite să construiești „sur les bords d'un ruisseau frais qui orne un jardin élégant [...] une tour ruinée, un rocher"[28]. Se montează mari decoruri istorice, cu fast antic, simulînd misterul incintei sacre — clasice sau exotice : „[le poétique] se propose de nous présenter ou quelqu'événement des temps héroïques ou quelque mystère du paganisme [...] il faut transporter le spectateur en Egypte, en Grece, dans l'ancienne Rome. Pour y parvenir, on construit des temples ; on distribue les statues des divinités ; on planta des bois sacrées"[29]. În fine, se afectează simplitatea naturistă, în linie lui Rousseau ; apare „la chaumière", se cultivă sugestia solitudinii — cadru stimulant pentru promenadele unui Senancour : „Voulez-vous rendre plus solitaire le lieu qui l'est déjà ? placez dans l'endroit le plus écarté un bâtiment qui annonce la retraite ou l'abandon"[30].

[24] În 1776, „L'Année littéraire", pornind de la traducerea lui Le Tourneur, compară pe Shakespeare cu Voltaire, arătînd deja mutația gustului, căci e preferat întîiul (cf. P. van Tieghem, **L'Année littéraire** *(1754—1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères*, Paris, F. Rieder, 1917, p. 50—52) ; aici intra însă și adversitatea dintre Fréron și Voltaire, adică polemica directă a momentului literar.

[25] Le Brun, *Epigrammes*, I, *A un amateur de jardins anglais*. Partizanii grădinilor „moderne" ar fi voit să reproducă tabloul Edenului din *Paradisul pierdut* al lui Milton. Parcul de la Ermenonville, unde locuia J.-J. Rousseau, era invocat ca model ; ruina construită aici era „la tour de Gabrielle" [d'Estrées]. În reacție, conservatorismul clasic produce poemul *Le verger* al lui de Fontanes (Paris, Prault, 1788), unde, lîngă arhitectura geometrică a grădinilor lui Le Nôtre, se proclamă principiul utilitar — livada fiind grădina consacrată roditoarei Pomone.

[26] Abbé Delille, *Les jardins ou l'art d'embellir les paysages*, Neuchatel, 1782, p. 16.

[27] Anonim, (M***), *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776. Citatul din *Avant-propos* și p. 387.

[28] *Op. cit.*, p. 230.

[29] *Op. cit.*, p. 382—383.

[30] *Op. cit.*, p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

Delille — traducătorul *Georgicelor* lui Vergilius şi autor al altora, galice — versifică elegant aceste principii, într-un poem didactic asupra „artei de a înfrumuseţa peisajele" ; bunul gust al secolului XVIII, înscenînd cu rafinament manierist contrastul armonic, stilizat (o simetrie mai subtilă), este întreg aici. Lîngă ruinele artificiale sugerînd patosul marţial al evului mediu, face efect vecinătatea complementară a păcii agreste :

Un long respect consacre encore ces ruines.
Tantôt c'est un chateau fort, qui du haut des collines
Tyran de la contrée, effroi de ses vasseaux,
Portoit jusqu'au ciel l'orgueil de ses creneaux ;
Qui, dans ces tems affreux de discorde et d'alarmes,
Vit les grands coups de lance et les nobles faits d'armes
De nos preux chevaliers, des Baïards, des Henris ;
Aujourd'hui la moisson flotte sur les débris.
[...] ces troupeaux peuplant les enceintes guerrieres,
Et l'enfant qui se joue où combattoient les peres,
Saisissez ce contraste, et déployez aux yeux
Ce tableau doux et fier, champêtre et belliqueux [31].

Delille regizează cu delicii imaginea pastorală în peisajul ruinelor memorabile — pornită de la Sannazaro —, conform unor norme estetice. Şi el invocă vestigiile antichităţii italice :

O champs de l'Italie ! ô campagnes de Rome !
Où dans tout son orgueil gît le néant de l'homme [...]
[le cours des âges] Jetant temples sur temples, & tombeaux sur tombeaux,
De Rome étale au loin la ruine immortelle

aducînd şi aici, spre contrast, imaginea păstorului, acum în varianta ciclului istoric a lui du Bellay :

Déjà sur les grandeurs de ces maîtres du monde
La nature se plaît à reprendre ses droits.
Au lieu même où Pompée, heureux vainqueur des rois,
Etaloit tant de faste, ainsi qu'aux jours d'Evandre
La flûte des bergers revient se faire entendre [32].

Tabloul contrastant, intrat, prin gustul estetic al secolului XVIII, definitiv în manierismul poeziei ruinelor, schimbă spre 1800 Capitoliul cu Baalbek, încît păstorul apare în burnuz şi călărind cămila :

Nil ! quels sont ces débris sur tes bords dévastés ?
C'est Thèbe aux cent palais, l'aïeule des cités.
Cherchons dans le désert les lieux où fut Palmyre.
Restes majestueux qu'avec effroi j'admire,

[31] Delille, *op. cit.*, p. 72—73. În notele poemului, Delille reproduce relatarea englezului Chambers despre grădinile chinezeşti, care împingeau compoziţia peisajului la subtilităţi nebănuite, distingînd ruinele după agentul destructor : „Quelques uns des édifices sont en ruines, quelques autres cosumés à demi par le feu" (p. 92). Şi Italia Renaşterii — altă societate rafinată — cultiva decorul ruinistic artificial în grădini (cf. Jakob Burckhardt, *Cultura Renaşterii în Italia*, III, cap. 2).

[32] *Op. cit.*, p. 74—75.

O temple du soleil, ô palais éclatants,
Voilà de vos grandeurs ce qu'ont laissé les ans!
Quelques marbres rompus, des colonnes brisées,
Des descendants d'Omar aujourd'hui méprisées;
Et les pompeux débris de ces vieux chapiteaux,
Où vient la caravane attacher ses chameaux [...]
L'Arabe voyageur nonchalamment s'arrête
Et, las des feux du jour, s'endort quelques instants
Sur les restes d'un Dieu mutilé par le temps [33].

J.-J. Rousseau şi partizanii parcurilor englezeşti impusese gustului public natura despletită şi vestigiul arhitectonic decorativ; la considerarea sentimentală a peisajului se adaugă succesul uriaş al *Poemelor gaelice*, atribuite lui Ossian, bard celt din secolul III. Ciclul ossianic povestea aventurile lui Finn, ale fiului său Oisin (Ossian) şi ale altor eroi nimbaţi de legenda şi ceţurile unui septentrion fabulos; ei sînt buni şi virtuoşi, dispuşi egal spre liră şi lance. Toţi pier în luptă, afară de Ossian, care, bătrîn şi orb, colindă ţinuturi aspre, cîntînd strălucirea isprăvilor glorioase ale tinereţii şi nenorocirile neamului său. Peste tot sînt ziduri căzute şi palate pustii, umblate de fantomele uriaşe ale vechilor tovarăşi de arme, cu care se comunică firesc, fără conştiinţa miracolului. Ca personaj, Ossian are melancolia sumbră a supravieţuitorului unei epoci, apăsat de ireversibil:

I have seen the walls of Balclutha, but they were desolate. The fire had resounded in the halls: and the voice of the people is heard no more. The stream of Clutha was removed from its place, by the fall of the walls. The thistle shook, there, its lonely head: the moss whistled to the wind. The fox looked out from the windows, the rank grass of the wall waved round its head. Desolate is the dwelling of Moina, silence is in the house of her fathers [34].

Sensul etic al spectacolului năruirii stă în ideea zădărniciei:

Raise the song of mourning, O bards! over the land of strangers. They have but fallen before us: for, one day, we must fall. Why dost thou build the hall, son of the winged days? Thou lookest from thy towers to-day; yet a few years, and the blast of the desart comes; it howls in thy empty court, and whistles round thy half-worn shield.

Sentimentul caducităţii universale urcă percepţia cronologiei la scara astronomică, şi materia siderală e bănuită de efemeritate, încît imnul către soare se încheie cu viziunea stingerii finale:

But thou art perhaps, like me, for a season, thy years will have an end. Thou shalt sleep in thy clouds, careless of the voice of the morning.

Luna — simetric — va părăsi şi ea cîndva „cărările azurii ale cerului".

Legendele ossianice, rămase în tradiţia orală irlandeză [35], sînt publicate în proză ritmată de Macpherson — începînd din 1760 — drept

[33] Charles-Julien Lioult de Chênedollé (1769—1833), *Génie de l'homme*, 1807 (apud G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, Ed. Fundaţiilor, 1941, p. 127).

[34] *Carthon*. Ossian citat după *The Poems of Ossian. Translated by James Macpherson*, London, W. Strahan and T. Cadell, vol. I—II, 1784—1785.

[35] Manuscrise din sec. XII—XVI cuprind 50—100 de mii de versuri, grupate în cîntece epice aparţinînd ciclului (cf. Paul van Tieghem, *Le préromantisme*, Paris, Librairie F. Alcan, [1924], cap. *Ossian et l'ossianisme au XVIIIe siècle*, p. 199).

traduceri din gaelică (versiunea definitivă, unind 22 de poeme adăugate succesiv — în 1773), stimulînd imediat un gen „ossianic" (întîii imitatori sînt Edmond de Harold și John Smith). Europa a văzut în Ossian un Homer septentrional, și autenticitatea textelor a fost argumentată ori contestată prin bătălii filologice. Scheme livrești, cum miraculosul convenției epopeice, variațiunile pe tema „ubi sunt" și epitetul homeric, arată sigur contrafacerea unui cunoscător de literatură (Macpherson tradusese în stil „ossianic" și *Iliada*). Însă peisajul cețos și melancolia afectată au întărit sentimentalismul veacului.

Intermediarul între promenada contemplativă a preromanticului și meditația romantică este Constantin François Chassebœuf, conte de Volney [36]. Voiajul său oriental inaugurează itinerariul romantic — repetat apoi de Chateaubriand și Lamartine —, însă intenția lui Volney era pur științifică: „la Syrie sur-tout et l'Egypte [...] me parurent un champ propre aux observations dont je vouloit m'occuper"[37]. Programul său urmărește studiul *de viso* asupra leagănului ideilor religioase, obiceiurilor și moravurilor pe care se întemeiază legile și starea socială europene. Relația de călătorie tratează despre „l'état physique" și „l'état politique" a acestor state, făcînd descripție istorică, geografică, etnică, administrativă, medicală și — în treacăt — filologică. Volney călătorește ca filozof raționalist, încîntat să descopere îndărătul faptelor principii generale. Iată justiția imanentă în acțiune: „et tandis que l'amateur des arts s'indigne dans Alexandrie, de voir scier les colonnes des palais pour en faire des meules de moulin, le Philosophe, après cette première émotion que cause la perte de toute belle chose, ne peut s'empêcher de sourire à la justice secrète du sort, qui rend au peuple ce qui lui coûta tant de peine, et qui soummet au plus humble de ses besoins, l'orgueil d'un luxe inutile"[38]. Descripția propriu-zis poetică lipsește cu desăvîrșire: la piramide se dau detalii tehnice — apelîn-

[36] Volney este des invocat de istoriografia literară românească, însă puțin cunoscut. Născut în 1757 la Craon, fiu al unui avocat Chassebœuf (pseudonimul Volney ar fi fost compus din Voltaire și Ferney), după solide studii clasice, urmează la Paris dreptul și medicina, la care renunță spre a frecventa mediile filozofice. Primind o moștenire, întreprinde un lung voiaj în Siria și Egipt, a cărui relație, *Voyage en Syrie et en Egypte pendant les années 1783, 1784 1785*, publicată în două volume în 1787, îl face dintr-o dată notoriu (în același an e tradus la Londra). Apoi *Considérations sur la guerre des Turcs et de la Russie* (1788), ceea ce arată că voiajul oriental avusese și ascunse scopuri diplomatice. E numit director general al agriculturii în Corsica, de unde revine imediat, ca deputat de Anjou în Adunarea constituantă. Publică un *Mémoire sur la chronologie des douze siècles antérieurs au passage de Xerxes en Grèce* (1790) și, cu un succes uriaș, *Les Ruines ou Méditations sur la révolution des empires* (Genève, 1791), care-l fixează pentru posteritate. Revoluționar, compune o *Loi naturelle ou cathéchisme du citoyen français*, dar sub Teroare este arestat, ca girondin. În timpul Directoratului începe un curs de istorie antică la *Ecole normale*. În 1795 vizitează America și e primit de Washington. Senator sub Consulat, apoi antiimperial, totuși, în 1808, Napoleon îi acordă brevetul de conte al imperiului. Pair al Franței sub Restaurație. După 1804 se retrăsese de fapt din viața publică, fiind liberal consecvent și adept inflexibil al filozofiei luministe. Acum se ocupă în special de cronologia antică și limbile orientale (araba, persana, turca), studiază ebraica, alfabetul fenician, preconizînd un alfabet universal — întreprindere himerică, dar conformă cu linia carteziană în care aborda și istoria; în fine, are ideea anchetei dialectologice prin chestionar, cu scopul de a salva muzeistic vocabulele fosile ale limbii franceze. Moare la Paris în 1820. Fusese membru al Institutului (din 1795), apoi al Academiei.

[37] Volney, *Voyage en Syrie et en Egypte...*, Paris, chez Desenne et Volland, 1787, seconde édition, I, p. VI.

[38] *Op. cit.*, I, p. 256.

du-se bineînţeles la Herodot, care e supus judecăţii critice a bunului simţ —, iar templul soarelui de la Baalbek şi ruinele Palmirei sînt reproduse în planşe de interes ştiinţific. Exaltarea lui Volney este ideologică. Însă, în perspectivă, urmarea acestei cărţi a fost literară. Europa află splendoarea dusă a Orientului antic, într-un decor mirific, încremenit de veacuri în nemişcare, şi se pasionează pentru arheologia siriano-egipteană, înainte de campania transmediteraneană a lui Napoleon. Baalbek şi Palmira ajung la modă [39], încît un poet din vechea şcoală, compunîndu-şi la bătrîneţe cuvenita odă pe tema „exegi monumentum", se supune noului gust :

Mais quand tout meurt, peuples, monarques,
Homère triomphe des Parques
Qui triomphèrent d'Ilion.
Sur les ruines de Palmire
Saturne a promené sa faux [40].

Continuare poetică şi teoretică la *Voyage ...*, *Les Ruines ou Méditations sur la révolution des empires* sînt în intenţie o istorie „de la Port-Royal", adică o supra-istorie, înălţînd deasupra fenomenelor o schemă universală dedusă logic. Declaraţia de principiu proclamă ordinea şi umanitarismul : „il devenoit important de publier des vérités morales [...]. C'est dans cette intention qu'il [*autorul*] s'est appliqué à revêtir ces vérités, jusqu'ici abstraites, des formes les plus propres à les promulguer. [...] cet Ouvrage n'est point le fruit d'un esprit de perturbation, mais de l'amour réfléchi de l'ordre et de l'humanité" [41]. Cartea porneşte ca lung poem în proză, cu declamaţie spectaculoasă şi gesticulantă — tiradă de stil romantic, unind principiile revoluţiei franceze, majusculate, şi vechea meditaţie creştină pe tema caducităţii :

Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux ! c'est vous que j'invoque, c'est à vous que j'adresse ma prière. Oui ! tandis que votre aspect repousse d'un secret effroi les regards du vulgaire, mon cœur trouve à vous contempler le charme de mille sentiments et de mille pensées. Combien d'utiles leçons, de réflexions touchantes ou fortes n'offrez-vous à l'esprit qui vous sait consulter ! C'est vous qui, lorsque la terre entière asservie se taisoit devant les tyrans, proclamiez déjà les vérités qu'ils détestent, confondant la dépouille des rois à celle du dernier esclave, attestiez le saint dogme de l'ÉGALITÉ. C'est dans votre enceinte, qu'amant solitaire de la LIBERTÉ, j'ai vu sortir des tombeaux son ombre, et, par une faveur inespérée, prendre son vol, et rappeler mes pas vers ma Patrie ranimée. [...] enfin, vous donnez à l'ame ce juste équilibre de force

[39] Palmira (în arameană Tadmor „oraşul palmierilor") este menţionată întîi de Appianus, abandonată şi uitată după cucerirea romană (273 e.n.). Ruinele sînt găsite de negustori englezi din Alep în 1691, explorate şi descrise de Wood şi Dawkins în 1753, apoi de Volney, însă abia acesta le impune atenţiei generale. Pentru „moda Palmira", şi un fapt extra-estetic : în statul New York, un orăşel fundat în preajma lui 1800 este numit Palmira.

[40] Le Brun, *Exegi monumentum*, în Prosper Poitevin, *op. cit.* Este de observat că Le Brun, poet tipic pentru secolul XVIII, e între primii care distinge poezia de versificare, respingînd principiul convertirii în proză, impus de Voltaire :

L'esprit fait les rimeurs, l'âme fait les poètes.
(Epigrammes, VI)

[41] Volney, *Les Ruines...*, Paris, janvier 1792, seconde édition, *Avertissement*, p. X.

et de sensibilité, qui constitue la sagesse, la science de la vie. [...] et là, éloigné du spectacle affligeant des passions, j'aimerai les hommes sur des souvenirs ; je m'occuperai de leur bonheur, et le mien se composera de l'idée de l'avoir hâté [42].

Retorismul melancolic ia tonul biblic :

Ici, me dis-je, ici fleurit une ville opulente : ici fut le siège d'un empire puissant. [...] Et maintenant voilà ce qu'il subsiste de cette ville puissante, un lugubre squelette ! voilà ce qui reste d'une vaste domination, un souvenir obscur et vain ! [...] Ainsi donc périssent les ouvrages de l'homme ! Ainsi s'évanouissent les empires et les nations ! [...] J'ai cherché les anciens peuples et leurs ouvrages ; et je n'en ai vu que la trace, semblable à celle que le pied du passant laisse sur la poussière [43].

De la Volney începe motivul apariţiei spectrului în lumina selenară, preluat de imitatori ca moment fix obligatoriu şi personaj purtător al „mesajului" :

Cependant un bruit frappa mon oreille [...]. Inquiet, je soulevai mon manteau ; et, jetant de tous côtés un regard furtif, tout-à-coup, à ma gauche, dans le mélange du clair-obscur de la lune, au travers des colonnes et des ruines d'un temple voisin, il me sembla voir un fantôme blanchatre, enveloppé d'une draperie immense [...] les graves accens d'une voix profonde me firent entendre ce discours [...] [44].

„Geniul mormintelor şi al ruinelor", personificare a libertăţii, dizertează cu elocvenţa unui tribun al revoluţiei, spre a arăta umanităţii calea spre libertate şi adevăr, şi profetizează era binelui general (revoluţia franceză era în faza elanului optimist). Se face filozofia istoriei în sens meliorist, istoria religiilor şi imnul „omului creator". Doctrina expusă de Volney e a unui luminist ortodox şi eclectic : teoria contractului social vine din J.-J. Rousseau ; materia eternă, dotată cu mişcare, e teza materialistă a lui d'Holbach ; cultivarea individualităţii — „l'amour du soi", care a produs dezvoltarea geniului uman, apoi a devenit „principiu fecund în calamităţi", are începutul în Helvétius ; în fine, ideea că sursa răului stă în ignoranţă şi cupiditate e generală.

Cum se vede, finalitatea *Ruinelor*... este discursul raţionalist asupra destinelor omenirii. Însă contemporanii au extras un model poetic şi dispoziţia meditativă [45].

Cu Chateaubriand, turul arheologic mediteranean devine gen literar. Eroul romantic învăluie geografia în nostalgii spirituale şi afective, contemplînd peisajul cu ochi cenuşiu şi metafizic ; el este un noctambul

[42] *Op. cit., Invocation*, p. XI—XVI.

[43] *Op. cit.*, p. 5—7. Imaginea urmei piciorului în praf este veche ; o variantă cu efect poetic mai puternic la Chateaubriand : urma piciorului în lava pietrificată de la Pompei (vz. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem, précédé de notes sur la Grèce, et suivi des Voyages en Italie et en France*, Paris, Firmin Didot, 1859, II, p. 369).

[44] Volney, *op. cit.*, p. 12. „Fantoma" este curată personificare (prosopopee) în linia vechii arte poetice a clasicismului, şi lunga sa carieră la romanticii români arată încă o dată amestecul de doctrine estetice, caracteristic începuturilor poeziei româneşti moderne.

[45] „Volney, crezînd că împinge gîndirea înainte, o arunca din nou în melancoliile medievale" (G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, Bucureşti, E.L., 1962, p. 127). Ultimul biograf al lui Volney, J. Gaulmier, consideră *Ruinele* „le testament philosophique du XVIIIe siècle" şi descoperă urmări la Chateaubriand, Hugo, Flaubert şi chiar Baudelaire : „les bijoux perdus de l'antique Palmyre" (*Un grand témoin de la Révolution et de l'Empire. Volney*, Paris, Hachette, 1959, în special p. 112—128).

suferind de exacerbare senzitivă. Stridența policromiei solare îl indispune, și astrul diurn e acceptat numai în faza crepusculară, cînd amestecul clar-obscur adîncește proporțiile spre un spațiu transcendent. Voluptatea veghei nocturne se prepară după un întreg ritual, avînd ca scop percepția „duratei"; spiritul este transportat către beatitudinea revelației printr-o tehnică îndelung exersată, care întoarce subtil acuitatea vizuală în limpezime auditivă, urmînd scăderea luminii spre tenebre:

> Dans une belle soirée du mois de juillet dernier, j'était allé m'assoir au Colisée, sur la marche d'un des autels consacrés aux douleurs de la Passion. Le soleil qui se couchait versait des fleuves d'or par toutes ces galeries, où roulait jadis le torrent des peuples; de fortes ombres sortait en même temps de l'enfoncement des loges et des corridors, ou tombaient sur la terre en larges bandes noires. [...] Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon, la cloche du dôme de Saint-Pierre retentit sous les portiques du Colisée. Cette correspondance, par des sons religieux, entre les deux plus grandes monuments de Rome païenne et de Rome chrétienne me causa une vive émotion: je songeai que l'édifice moderne tomberait comme l'édifice antique; je songeai que les monuments se succèdent comme les hommes qui les ont élevés [46].

Pelegrinul romantic călătorește apăsat de cultură, conștient la tot pasul de antecedența livrescă a edificiilor și a topografiei. În Roma, Grecia ori Ierusalim, Chateaubriand nu vede o piatră de care să nu lege, printr-un reflex intelectual, citatul clasic sau biblic, pe care-l mînuiește cu ușurința și lipsa de măsură cu care Creangă toarnă proverbe. Încît venerarea peisajului încărcat de vestigii ilustre apare ca automatism livresc, căci insul neviciat de cultură rămîne netulburat:

> Autour de moi étaient des tombeaux, le silence, la destruction, la mort, où quelques matelots grecs qui dormaient sans souci et sans songes sur les débris de la Grèce [...] [47].

Chateaubriand calcă pămîntul Greciei căutînd Elada, cu iluzia de a descoperi în spațiu ceea ce este îngropat în straturi temporale. Dezamăgirea este de a constata ireversibilitatea istoriei:

> Les larmes me vinrent aux yeux en fixant mes regards sur cette misérable cabane qui s'élevait dans l'enceinte abandonée d'une des villes les plus célèbres de l'univers, et qui servait seule à faire reconnaître l'emplacement de Sparte, demeure unique d'un chevrier, dont toute richesse consiste dans l'herbe qui croît sur les tombeaux d'Agis et de Léonidas [...] je criai de toute ma force: Léonidas! Aucune ruine ne répéta ce grand nom, et Sparte même sembla l'avoir oublié [48].

La Atena, înfășurat în mantie, vine să mediteze asupra caducității pe Acropole, înainte de Renan:

> Tout passe, tout finit dans ce monde. Où sont allés les génies divins qui élevèrent le temple sur les débris duquel j'étais assis? [...] Je passerai à mon tour: d'autres hommes aussi fugitifs que moi même viendront faire les mêmes réflexions sur les mêmes ruines [49].

[46] Chateaubriand, *Itinéraire...*, ed. cit., II, p. 367—368.
[47] *Op. cit.*, I, p. 252. Aceeași idee și la Byron: „While strangers only not regardless pass, / Lingering like me, perchance, to gaze, and sigh «Alas!»" (*Childe Harold*, II, LXXXVI).
[48] Chateaubriand, *op. cit.*, I, p. 167—171.
[49] *Op. cit.*, I, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

Această proiecţie infinită a gestului uman pe scara cronologiei schimbă perspectiva asupra clasicităţii; antichitatea paradisiacă este o construcţie spirituală, şi eroul romantic plecat în pelerinaj volney-an revine dezilu-zionat de trecut:

> Je m'en allai m'asseyant sur les débris de Rome et de la Grèce [...] Je méditai sur ces monuments [...]. Mais je me lassai de fouiller dans des cercueils où je ne remuais trop souvent qu'une poussière criminelle [50].

Chateaubriand, compunînd impresii de călătorie, este preocupat de a face literatură, în ciuda saturării *Itinerarului*... de date istorice (pe care, la a doua ediţie, le scoate în anexe) şi de referinţe la voiajorii care l-au precedat (între care e menţionat şi Volney). Ruinele Romei, de pildă, îi apar ca vegetaţie gigantică, răsărită dintr-un pămînt compus din resturile oamenilor şi ale imperiilor:

> A peine découvrez-vous quelques arbres, mais partout s'élèvent des ruines d'aqueducs et de tombeaux; ruines qui semblent être les forêts et les plantes indigènes d'une terre composée de la poussière des morts et des débris des empires [51].

Byron, cum şi Chateaubriand în *René*, îşi converteşte jurnalul de călătorie în literatură de ficţiune, transferînd pelerinajul arheologic asupra lui Childe Harold. Poemul este impregnat de cultul ruinelor, căci eroul e bîntuit de frenezie vagabondă, care-l poartă prin faţa tuturor vestigiilor memorabile. Iată închinarea către Grecia:

> Land of lost gods and godlike men, art thou! [...]
> Thy fanes, thy temples to thy surface bow,
> Commingling slowly with heroic earth,
> Broke by the share of every rustic plough:
> So perish monuments of mortal birth [52].

La Roma este evocat Coliseul, ca ruină uriaşă, ciclopică, sub lumina selenară:

> Arches on arches! as it were that Rome,
> Collecting the chief trophies of her line,
> Would build up all her triumphs in one dome,
> Her Coliseum stands; the moonbeams shine
> As't were its natural torches [...]
> and the azure gloom

[50] Chateaubriand, *René*, în *Atala, René*..., Paris, Firmin Didot, 1846, p. 122—123.
[51] Chateaubriand, *Itinéraire*..., ed. cit., II, p. 361. Ruinele Romei sînt valorificate literar şi prin *Les Martyrs*, căci romantismul deghizează în roman istoric visul de a face cronologia reversibilă. În *Les Martyrs* trebuie văzute, dincolo de fervoarea catolică, patosul arheologic şi erudiţia minuţioasă. Urmaşii n-au avut decît de îndepărtat exaltarea stilistică şi miraculosul creştin — convenţie a epopeii — spre a găsi o schemă romanescă care se poate recunoaşte în *Le Roman de la Momie* al lui Gauthier, *Salambô* al lui Flaubert, *Quo vadis* al lui Sienkiewicz ori *Aphrodite* a lui Pierre Louÿs.
[52] *Childe Harold*, II, LXXXV. Byron citat după *The Poetical Works of Lord Byron*, London, Henri Frowde, 1907.

Scanned with OKEN Scanner

Of an Italian night, where the deep skies assume
Hues wich have words, and speak to ye of heaven,
Floats o'er this vast and wondrous monument,
And shadows forth its glory [53].

Veneţia îşi contemplă propria sa ruinare, care e mai mult spirituală decît fizică :

The spouseless Adriatic mourns her lord;
And, annual marriage now no more renew'd,
The Bucentaur lies rotting unrestored,
Neglected garment of her widowhood!
St. Mark yet sees his lion where he stood
Stand, but in mockery of his wither'd power,
Over the proud Place where an Emperor sued [54].

Oceanul este invocat ca element imun la distrucţia cronologică ; imensitatea marină se acordă mai bine cu rolul de martor geologic etern, pe care du Bellay îl atribuia apei fluviale :

Assyria, Greece, Rome, Carthage, what are they?
The waters wash'd them power while they were free,
And many a tyrant since; [...]
their decay
Has dried up realms to deserts: — not so thou; —
Unchangeable, save to thy wild waves'play,
Time writes no wrinkle on thine azure brow:
Such as creation's dawn beheld, thou rollest now [55].

Lamartine repetă pelerinajul romantic mediteranean, stimulat egal de eroul lui Byron :

Mais où donc est Harold, ce pèlerin du monde
Dont j'ai suivi longtemps la course vagabonde?[56]

şi de itinerarul oriental consacrat prin Volney şi Chateaubriand. Sentimentul livresc în faţa topografiei ilustre este deja loc comun, încît impresia arheologică vine mecanic, fără a incita spiritul spre reverii metafizice :

[...] la Terre-Sainte, la terre de Chanaan, se montra tout entière devant nous; l'impression fut grande, agréable et profonde [...] voici la Judée [...] telle que nous l'avons parcourue dans toute sa largeur et dans toute sa variété, depuis les hauteurs qui dominent Tyr et Sidon jusqu'au lac de Tibériade, et depuis le Mont Thabor jusqu'aux montagnes de Samarie et de Naplouse, et de là jusqu'aux murailles de Sion. [...] Il [*Isus*] avait, de ses yeux mortels, vu cette mer, ces flots, ces collines, ces pierres; ou plutôt cette mer, ces collines, ces pierres l'avaient vu [57].

[53] *Op. cit.*, IV, CXXVIII—CXXIX.
[54] *Op. cit.*, IV, XI.
[55] *Op. cit.*, IV, CLXXXII.
[56] Lamartine, *Le dernier chant de pèlerinage d'Harold*. Acest „cinquième chant du poème de Childe-Harold" e compus spre a absolvi sufletul lui Byron printr-o moarte apoteotică.
[57] Idem, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832—1835) ou Notes d'un voyageur*, Bruxelles — Paris, Ch. Gosselin, 1835, II, p. 11—12, 41.

Scanned with OKEN Scanner

Gustul estetic al romanticului schimbă înscenarea vestigiilor arhitecturale, repudiind decorul contrastant, teoretizat de Delille; Lamartine preferă fundalul sălbatic, elementar, ca sugestie catharctică a solitudinii şi a morţii :

> Il en est des ruines ce qu'il en est des tombeaux : au milieu du tumulte d'une grande ville et de la fange de nos rues, ils affligent et attristent l'œil, ils font tache sur toute cette vie bruyante et agitée ; mais dans la solitude, aux bords de la mer, sur un cap abandonné, sur une grève sauvage, trois pierres jaunies par les siècles et brisées par la foudre font réfléchir, penser, rêver ou pleurer.
>
> La solitude et la mort, la solitude et le passé, qui est la mort des choses, s'allient nécessairement dans la pensée humaine. Leur accord est une mystérieuse harmonie ; j'aime mieux le promontoire nu de Carthage, le Cap mélancolique de Sunium, la Plage nue et infestée de Paestum, pour y placer les scènes des temps écoulés, que les temples, les arcs, les Colysées de Rome morte, foulés aux pieds dans Rome vivante avec l'indifférence de l'habitude ou la profanation de l'oubli [58].

Cum se vede, în locul ruinei decorative a secolului luminist şi preromantic, romanticul exaltă ruina-templu, de care se apropie cu pietate cvasi-religioasă. Ambianţa urbană contemporană strică grandoarea peisajului. În Grecia, Lamartine e dezamăgit de Parthenon ; însă invocarea vestigiilor romane este subiect poetic „clasicizat" prin lunga istorie a motivului :

> Rome, te voilà donc ! O mère des Césars,
> J'aime à fouler aux pieds tes monuments épars ;
> J'aime à sentir le temps, plus fort que ta mémoire
> Effacer pas à pas les traces de ta gloire ![59]

Cum Lamartine se afla la momentul *Meditaţiilor* sub influenţa directă a lui Ossian [60], Coliseul îi apare drept turn gotic, bîntuit de furtuni septentrionale şi locuit de păsări sinistre, care ies gemînd din adîncul ruinei :

> Du creux des monuments, de l'ombre des arceaux,
> Sortent en gémissant de sinistres oiseaux.
> Les vents, s'engouffrant sous ces vastes débris,
> En tirent des soupirs, des hurlements, des cris :
> On dirait qu'on entend le torrent des années
> Rouler sous ces arceaux ses vagues déchaînées.

Încît, sub lumina selenară, construcţia pare un mormînt imens, sepultură a unui popor întreg :

> Comme l'astre adouci de l'antique Elysée
> L'astre des nuits, perçant des nuages épars,

[58] *Op. cit.*, I, p. 55—56.
[59] *Nouvelles méditations poétiques*, XX, *La Liberté ou une nuit à Rome.*
[60] Cf. P. van Tieghem, *Ossian en France*, Paris, F. Rieder, 1917. Lamartine luase din Ossian, afară de peisaje şi de sentimentul naturii, „le sentiment profond de l'instabilité de toutes choses, de la caducité de l'homme et de tout ce qu'il aima, de la mort et de la destruction universelle" (II, p. 323) ; elogiul adus de el lui Chateaubriand era de a fi fost „l'Ossian français" (cf. *op. cit.*, II, p. 183).

Scanned with OKEN Scanner

Laisse dormir en paix ses longs et doux regards ;
Le rayon qui blanchit ses vastes flancs de pierres,
En glissant à travers les pans flottants du lierre,
Dessine dans l'enceinte un lumineux sentier ;
On dirait un tombeau d'un peuple tout entier.

Dincolo de finețea pastelului melancolic, meditația lui Lamartine e versificație facilă, nu mai sus de romanță :

Ainsi tout change, ainsi tout passe ;
Ainsi nous mêmes nous passons [61]

însă, democrat și progresist cu activitate în for, el exaltă idealul civic invocînd pe „mîndrii Catoni" și „manii celor doi Brutus", adică pe republicanii inflexibili ; „harpa" sa „aruncă în valurile Tibrului un strigăt de libertate", pe care „ecoul însuși abia îl repetă" :

O de la liberté vieille et sainte patrie !
Terre autrefois féconde en sublimes vertus !
Sous d'indignes Césars maintenant asservie,
Ton empire est tombé ! tes héros ne sont plus !

Italia contemporană e deci epigonică, moștenind doar gloria, nu și virtutea Romei :

Italie ! Italie ! adieu bord que j'aimais ! [...]
O terre du passé, que faire de tes collines ?
Quand on a mesuré tes arcs et tes ruines,
Et fouillé quelques noms dans l'urne de la mort,
On se retourne en vain vers les vivants : tout dort,
Tout, jusqu'aux souvenirs de ton antique histoire,
Qui te feraient du moins rougir devant ta gloire ! [...]
Adieu ! Pleure ta chute, en vantant tes héros ! [...]
Je vais chercher ailleurs (pardonne, ombre romaine !)
Des hommes, et non pas de la poussière humaine ! [62]

Aceste versuri i-au adus lui Lamartine un duel de operetă cu un colonel Pepe, bun patriot, care apăra onoarea Italiei, însă tema Italiei aservite și degenerate, pornită de la du Bellay, era peste tot ; apăruse la Parny :

Des marbres dispersés l'antique majesté,
Monuments de la liberté,
Au milieu d'un peuple d'esclaves [63]

[61] *Meditations poétiques*, XV (XXIV), *Le Golfe de Baya, près de Naples.*
[62] *Le dernier chant...*
[63] Apud G. Lanson, ediția Lamartine, *Méditations poétiques*, Paris, Hachette, 1915, I, p. 186. Lamartine expusese ideea și în *Carnet* : „Au milieu de tout cela circule une population nouvelle, diamétralement opposée à l'ancienne ; les hommes dans cet étonnant paysage ont plus encor changé que les édifices, on ne retrouve plus de traces du caractère romain sur les bord du Tibre, tout y est mort [...]". Parny (1753—1814) — „poate cel mai celebru reprezentant al lirismului de cabinet" — influențase literatura generației următoare : Lamartine declara a fi aruncat în foc un volum de poeme compuse în stilul lui Parny.

Scanned with OKEN Scanner

ori la Mme de Staël, care aduce în proză sentimentală vechiul motiv „Roma in media non invenio Romam"; varianta îi aparţine:

> Dans ce vaste caravansérai de Rome, tout est étranger, même les Romains, qui semblent habiter là non comme des possesseurs, mais comme des pèlerins qui se reposent auprès des ruines [64].

Alt amator de ruine în care se întîlnesc Ossian şi Volney este Hugo. El măreşte aria stilurilor arhitectonice cîntate de poezia vestigiilor, descoperind decorul mirific şi baroc al ruinei arabe din Spania — dantelărie în piatră:

> Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,
> Où l'on entend la nuit de magiques syllabes
> Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
> Sème les murs de trèfles blancs ! [65]

În *La Légende des siècles*, Hugo are viziunea simultaneităţii colosale a istoriei:

> Toutes les villes, Thèbe, Athènes, des étages
> De Romes sur des tas de Tyrs et de Carthages.

Ca la Volney, edificiile ţin discursuri:

> Et l'une de ces voix, c'était la voix du temple,
> Disait: Admirez moi ! Qui que tu sois, contemple [...]

iar în final „viermele mormîntului" înnoieşte prin macabru obişnuita meditaţie asupra caducităţii civilizaţiilor; arhitectura e asimilată materiei biologice, şi imaginea universului-hoit e grandioasă:

> La ruine est promise à tout ce qu'il s'élève.
> Vous ne faites, palais qui croissez comme un rêve,
> Fronton au dur ciment,
> Que mettre un peu plus haut mon tas de nourriture,
> Et que rendre plus grand, par plus d'architecture,
> Le sombre écroulement.

Hugo cultivă ruina feudală pînă la a voi s-o locuiască, şi reveria e sporită de monotonii autumnale:

> Je vous aime, ô débris ! et surtout quand l'automne
> Prolonge en vos échos sa plainte monotone.
> Sous vos abris croulants je voudrais habiter,
> Vieilles tours, que le temps l'un vers l'autre incline [66].

În amator, poetul mînuia cu talent şi penelul, desenînd castelele ruinate de pe Rhin, văzute ca stînci peste stînci, noaptea, sub cer noros.

★

[64] *Corinne*, I, cap. V.
[65] *Grenade*, în *Orientales*.
[66] *Aux ruines de Monfort-l'Amaury*, în *Odes et ballades* (livre cinquième, 1819—1828).

Scanned with OKEN Scanner

Cum se vede, romantismul schimbă obiectul poeziei ruinelor. Renașterea cîntase Roma, fără sentimentul hiatus-ului istoric: *Urbs* decăzuse prin degradarea virtuții antice, încît învierea ei era pentru un Cola di Rienzo o chestiune de organizare a guvernării; declarîndu-se tribun, credea a scula vechea republică din neant, gata să-și reia existența în formele antice. Spiritele Renașterii vin deci la vestigiul arhitectonic spre a elogia clasicitatea, și pelerinajul are finalitate etică. Ruina clasicului este simbolul temporal al unui sistem absolut de valori morale. Dimpotrivă, romanticii exaltă ruina medievală și colosalul gotic, cu nostalgia eroismului primar, rezultat din măsura uriașă, nealterată de spiritualitate (trecerea poetului de la zidurile edificiului antic sub turnul feudal se observa deja la Delille). Sensul căutat de romantic în medieval este vasăzică primitivitatea paradisiacă, vîrsta de aur. Încît coborîrea în abisul cronologic echivalează regresiunea spațială spre geografia sălbatică: Chateaubriand preferă clasicității goticul creștin și Europei civilizate naturismul exotic, pe care fantazia le descrie ca tărîmuri sublime prin puritatea de tip mitic.

Altfel, tehnica preliminară a reveriei implică obligatoriu solitudinea poetului și decorul nocturn. Amatorii arhitecturii deteriorate sînt lunatici, suferă adică de incantație selenară. Meditația melancolică în fața ruinei, în grup și la lumina amiezii este de neconceput: temperamentul agorafil n-are sentiment metafizic. Byron expune principiul în termeni programatici:

> It will not bear the brightness of the day,
> Which streams too much on all years, man, have reft away.
> But when the rising moon begins to climb
> Its topmost arch, and gently pauses there;
> When the stars twinkle through the loops of time, [...]
> Then in this magic circle raise the dead [67].

Poetul romantic, drapat în mantie neagră, pe cap pălărie cu boruri largi ori cu pletele în bătaia vîntului, se așază lîngă ruină, spre a observa dimensiunea cosmică a timpului. Sensul adînc al contemplării ruinelor stă în atingerea altitudinii spirituale la care durata sare afară din cronologie: istoria se face dintr-o dată reversibilă.

II. Întemeierea tradiției naționale. Poeții

Ascendența poeziei ruinelor fiind vechea temă „fortuna labilis", ilustrările acesteia în literatura română medievală constituie preistoria îndepărtată a motivului caducității arhitecturale, de care Miron Costin e totuși foarte aproape:

> Fug vremile ca umbra și nici o poartă
> A le opri nu poate. [...]
> Vremea-ncepe țările, vremea le sfîrșaște [68]

[67] *Childe Harold*, IV, CXLIII—CXLIV.
[68] *Viiața lumii*, în ediția P. P. Panaitescu, *Opere*, II, București, EL, 1965.

însă cu încheiere religioasă, spre a demonstra nimicnicia umană :

Tu părinte al tuturor, Doamne și împărate,
Singur numai covîrșești vremi nemăsurate. [...]
Ia aminte dară, o, oame, cine ești pe lume.

Încît o legătură directă, fie și treptată, spre tratarea romantică nu se poate stabili, cu toate prelungirile temei în variante cu soartă proprie, cum „barca în furtună"[69]. Întîia ruină invocată de poezia românească pare a fi cetatea Tîrgoviștei, pomenită în treacăt de Iancu Văcărescu în *Primăvara amorului*, unde, horațianizînd prin mica poezie a sec. XVIII, descrie un peisaj bucolic de pace agrestă :

Surupături sînt de o parte
D-un oraș ce a domnit ;
O gîrliță-ncoaci desparte
Un crîng foarte-nveselit[70].

[69] Vz. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Minerva, 1972, cap. *Continuitate și metamorfoză în circulația motivului „fortuna labilis"*, p. 120—134.

[70] I. Văcărescu citat după ediția I. Voinescu II, *Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt...*, București, 1848. Întîietatea lui Văcărescu pentru poezia ruinelor la noi, arătată de D. Popovici, o observase deja Heliade. Iată bibliografia referințelor românești la motivul ruinelor :

1. I. Heliade Rădulescu, în „Curierul românesc", IV (1832), *12*, p. 46—47 (prezentare la debutul lui Gr. Alexandrescu cu *Miezul nopței* ; se constată precedența lui I. V. și V. Cîrlova).
2. V. Alexandrescu-Urechia, *Traian și poeții săi*, în „Atheneulŭ Romanŭ", Iași, II (1861), noiembrie—decembrie, p. 181—184 (despre spaniolii Medrano și Rioja, acesta imitîndu-l pe Caro, cu care V. A. de fapt îl confundă ; sînt reproduse textele) ; revine în „Atheneul Român", București, I (1866), noiembrie—decembrie, p. 175—180, special p. 177—178 (conferință ținută la Ateneu la 11 decembrie 1866, despre C. Stamati, care cu *Dorul de patrie* i-ar fi întrecut pe spanioli).
3. N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, Honoré Champion, 1909, p. 70—73 (despre Heliade), 95—98 (Cîrlova), 106—111 (Gr. Alexandrescu).
4. G. Bogdan-Duică, *Istoria literaturii române moderne*, Cluj, Ed. Ardealul, 1923, p. 156—160 (prima listă în care apar și cîțiva obscuri).
5. Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis*, curs litografiat, București, 1924 (studiu comparatistic în care sînt încadrați și români).
6. N. Cartojan, *Alăuta românească*, în *Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, special p. 121—122.
7. Gh. Cardaș, în prefața la antologia *Poeții munteni pînă la Unire (1787—1859)*, București, Ed. Alcalay & Co., [1936], p. 17—31 (rezumat după R. Ortiz pentru istoria europeană a motivului și foarte bogate liste de titluri, grupate tematic, pentru literatura română — la Heliade și Stanciu Căpățineanu, reproduce însă erorile lui Bogdan-Duică ; bibliografia lui Gh. C. a fost ignorată de toți cercetătorii ulteriori, inclusiv de noi, care am descoperit-o după încheierea studiului de față, încît o sumă de texte pomenite acolo ne-au rămas neștiute).
8. I. M. Rașcu, *Poeziile lui Vasile Cîrlova*, în *Alte opere din literatura română*, București, 1938, p. 37—46.
9. D. Popovici, în notele la ediția Heliade, *Opere*, I, București, Ed. Fundației, 1939, p. 573—580 (tratare sistematică și decisivă).
10. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, Ed. Fundației, 1941, p. 126—127 (scurtă evoluție pe plan european, în legătură cu Cîrlova) ; *Gr. M. Alecsandrescu*, București, EL, 1962, p. 126—136 (se extinde schița anterioară, cu referiri la Renaștere și la implicațiile ideologice ale motivului în romantism).

Scanned with OKEN Scanner

Primăvara amorului s-a publicat în volumul *Poezii alese* din 1830 şi, dacă se admite afirmaţia lui Văcărescu că textele de aici sînt compuse între 1810—1819, datarea trebuie împinsă cu cel puţin zece ani mai devreme [71]. Cum se vede, menţionarea ruinelor e accidentală şi deloc exploatată poetic, încît e sigur că autorul nu fusese stimulat de nici un model literar. Rezultă că decisiv în ridicarea ruinelor la motiv este contactul cu literatura romantică occidentală, greutatea centrală avînd-o traducerile; Văcărescu, ca şi Miron Costin, nu meditează în jurul relicvelor arhitecturale, fiindcă nu le cunoaşte literatura. După 1830, munteanul ştie pe Lamartine — din care şi traduce *La retraite, réponse à M. Victor Hugo* —, însă invocă ruinele în linia motivului renascentist „Roma, tumulus Romae", ceea ce — mai mult decît versul *sdrucciole* — arată un model italian, probabil imitaţie din sec. XVIII a formulei lui Petrarca, „nusquam minus Roma cognoscitur quam Romae":

Ţircu, Sfînt-Petru şi Capitolu
Mai mult deşartă al Romei golu!
Vezi cu simţire înfiorată,
Mai mult în Roma, Roma uitată [72].

Roma cum era şi *Roma cum este* apar în „Propăşirea", I (1844), cînd poezia ruinelor are deja o tradiţie românească, căreia Văcărescu i se conformează, exaltînd latinitatea danubiană şi prorocind viitorul de aur prin regenerarea etică: „uriaşa Romă stăpînă" s-a pierdut prin lux şi nelegiuiri, iar împărăţiile ulterioare, „trufiei semeţindu-se", au pierit şi ele; „a Dacilor Provinţie sînge roman coprinde", încît, bine cîrmuită şi cultivînd „sămînţa virtuţilor" (sîntem încă în epoca ideologiei social-politice luministe), „o Romă c-o să crească". Ruinele lui Iancu Văcărescu sînt ale unui clasicizant.

Începătorul contemplaţiei romantice în faţa arhitecturii degradate de timp, la noi, rămîne aşadar Vasile Cîrlova. Junele poet are direct

11. I. Fischer, în notele la ediţia Gr. Alexandrescu, *Opere*, I, Bucureşti, ESPLA, 1957, p. 414—417 şi 503—505 (listă aproape exhaustivă, arătînd investigarea izvoarelor dintr-un unghi mai strict filologic, cum procedase şi Lanson editîndu-l pe Lamartine; lîngă D. Popovici, cercetarea lui I. Fischer este indispensabilă pentru problemă).

12. Antoaneta Macovei, *Motivul ruinelor în lirica românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în „Analele ştiinţifice ale Universităţii «Al. I. Cuza» din Iaşi", secţiunea III, literatură, tom. XV, 1969 (se arată aspectul naţional şi militant al motivului la noi).

13. M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Bucureşti, Minerva, 1971, p. 205—218 (sensul general al poeziei ruinelor la primii poeţi şi în legătură cu tema înrudită a mormintelor).

14. Elena Tacciu, *Mitologia romantică*, Bucureşti, Cartea Românească, 1973, p. 120—153 (despre ruinele Tîrgovişteі ca motiv poetic şi, mai ales, tema ruinelor la Eminescu).

[71] I. V. în scrisoarea către Heliade, publicată în „Curierul...", I (1829), *28*. Bogdan-Duică (*op. cit.*, p. 10) datează *Primăvara...* între 1812—1817.

[72] Este curios că R. Ortiz, care se ocupă de *Primi contatti fra Italia e Rumania* [...] *Pietro Metastasio e i poeti Vacaresti*, Torino, Ermano Loescher, 1914, nu semnalează coincidenţa temei lui I. V. cu motivul „Roma, tumulus Romae"; explicaţia posibilă e că la 1914 Ortiz nu era preocupat de circulaţia şi descendenţa „fortunei labilis".

Scanned with OKEN Scanner

pasul meditativ, învăluind natura în reverii melancolice, avid de solitudine:

P-acea plăcută vreme, în astă tristă vale,
De sgomot mai de laturi cu totdauna viu,
Pe muchia cea mai'naltă de mă aşez cu jale,
Singurătăţii încă petrecere de ţiu [73].

Cîrlova lamartinizează peripatetic, colindînd împrejurimile deluroase ale Tîrgovişteî, aşa cum Lamartine suia muntele din spatele casei părinteşti de la Milly cu *Canzonierul* lui Petrarca în mînă, iar acesta făcea ascensiuni încă mai sportive, urcînd *Confesiunile* sfîntului Augustin pe piscul Ventoux, de lîngă Avignon. Oricum, „muchia cea mai 'naltă" e obligatorie. De sus, vederea panoramică a cîmpiei netezeşte perspectiva, şi evenimentul existenţei terestre apare microscopic şi îndepărtat; ieşind dintre oameni, alpinistul solitar sensibil la sublimul geologic intră de-a dreptul în cosmos. Însă „sufletul jalnic" nu are odihnă, căci, ca şi „păstorului întristat", îi „lipseşte fiinţa care poate să-l facă fericit" — versiune românească pentru un vers tipic din Lamartine:

Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé

care şi el relua pe Petrarca:

Ogni loco m'attrista ov'io non veggio
quei begli occhi soavi
che portaron le chiavi
de'mici dolci pensier, mentre a Dio piacque [74].

În *Înserarea*, Cîrlova schimbă deci tristeţea arcadiană a *Păstorului* — convenţie în linia idilei bucolice a secolului XVIII — cu dispoziţia melancolică de stil preromantic; *Ruinurile Tîrgoviştei* mută meditaţia solitară în faţa relicvei arhitectonice, cu exaltare exclamativă şi figuraţie mitologică parazită:

O ziduri întristate! O monument slăvit,
În ce mărime 'naltă şi voi aţi strălucit,
Pă cînd un soare dulce şi mult mai fericit
Îşi revărsa lumina p-acest pămînt robit!
Dar în sfîrşit Saturnu, cum i s-a dat de sus,
În negura uitării îndată v-a supus.

Cetatea surpată incită consideraţii morale fundate pe un principiu clasicizat de creştinism, diferind de Miron Costin doar prin neîmpiedicarea expresiei:

Voi încă în fiinţă de pildă ne slujiţi
Cum cele mai slăvite şi cu temei de fier
A omenirii fapte din faţa lumii per;
Cum toate se răpune, ca urma îndărăt
Pe aripile vremii, de nu se mai arăt;
Cum omul, cît să fie în toate săvîrşit,
Pe negîndite cade sau piere în sfîrşit.

[73] Citatele din Cîrlova după ediţia P. I. Papadopol, Bucureşti, Universul, 1942.
[74] *Rime*, XXXVII, v. 33—36. Versul lui Lamartine, din *L'Isolement* — care trebuie datat august 1818 (cf. G. Lanson, ed. cit., p. 5), nu septembrie 1819, cum afirmă G. Călinescu (*Gr. M. Alecsandrescu*, p. 111), fundîndu-se pe declaraţia poetului.

Scanned with OKEN Scanner

Cîrlova însă dezvoltă tema deşertăciunii în sensul sentimentului patriotic, fixînd direcţia motivului în poezia românească :

Mă văz lîngă mormîntul al slavei strămoşeşti
Şi simt o tînguire de lucruri omeneşti.

Finalul, trunchiat de cenzură, se acordă rău cu lecţia etică asupra nimicniciei umane (epoca asocia senin ideologii divergente), întorcînd poemul spre elogiul libertăţii şi aducînd în scenă „tiranul" :

Să vin spre mîngîiere, să plîng pe-acest mormînt,
Unde tiranul încă un pas n-a cutezat,
Căci la vederea voastră se simte spăimîntat !

Aceste versuri au fost considerate argument decisiv pentru demonstrarea inspiraţiei directe din Volney a lui Cîrlova ; însă acela atribuise spaima şi vulgului : „votre aspect repousse d'un secret effroi les regards du vulgaire", şi tiranilor : „vous épouvantez les tyrans". Românul reţine doar teama autocratului, fiindcă şi Lamartine vorbea de „nedemnii Cezari" care aservise „sfînta patrie a vechii libertăţi" (slăvirea independenţei antice în legătură cu ruinele era deja loc comun). Cîrlova, vasăzică, modelează pe Volney prin prisma urmărilor lui curat literare : în ordinea stimulentului spiritual, poetul Lamartine îl precede pe ideologul Volney [75]. *Ruinurile Tîrgovişteî* ar fi fost compuse în 1828 [76] ; cum traducerile lui Heliade din Lamartine încep să se publice în „Curierul românesc" la 1829, trebuie admis că descoperirea acestuia Cîrlova o face singur. Afară de saltul poetic, el are meritul de a fi inaugurat tema la noi şi, mai ales, de a o fi localizat la un monument naţional cu trecut ilustru.

Grigore Alexandrescu apare ca urmaş al lui Cîrlova, şi Heliade, care patrona debutul junilor de talent, îl scoate la iveală drept o compensaţie providenţială pentru moartea prematură a celuilalt : „Cîrlova [...] abia trecu de tinereţe şi cîntînd zice adio ! pentru totdauna Rumânilor ; Provedinţa însă îi desnădreptăţeşte şi le întoarce cu cîştig paguba lor. Alexandrescul un tînăr abia de 18 ani ca un alt Iung eşit din ruinurile Tîrgovişti se-aşază pe ele în mijlocul nopţi [*sic* !] şi face să răsune glasul său cel plîngător, adeseaori Curierul Rumânesc va repeti versurile sale, şi acum

[75] Drept sursă pentru poezia ruinelor la noi au fost propuşi : Volney (Bogdan-Duică, N. Cartojan, D. Popovici), Lamartine (N. I. Apostolescu, I. M. Raşcu), Byron (R. Ortiz). Trebuie admis că poezia ruinelor se face nu atît dinspre ideologie cît dinspre literatură, fiind generată adică de precedenţa unor modele din ordinea poetică ; fără lamartinofilia de după 1830, Volney ar fi rămas la noi probabil puţin ştiut şi ar fi produs doar prozatori ; Byron chiar e descoperit de poezia românească tot prin Lamartine (vz. Petre Grimm, *Traduceri şi imitaţiuni româneşti după literatura engleză*, în „Dacoromania", III, 1922—1923, p. 285—377, special p. 296). Nesincronismul motivului în Moldova, unde Volney era bine cunoscut (fiindcă circulau traduceri manuscrise), însă Lamartine nu, arată încă o dată importanţa specială a ultimului — şi a poeziei romantice în genere — pentru lansarea ruinelor în literatura română. N. I. Apostolescu (*op. cit.*, p. 108—109) înţelesese bine : „une méditation prélamartinienne qui était Volney. Mais elle a été très probablement connue à ce trio de poètes roumains [Cîrlova, Alexandrescu, Heliade] après Lamartine ; ou tout au plus c'est Lamartine qui a mis en valeur pour eux les pages introductives de Volney". Călinescu pune problema în acelaşi spirit (*Istoria literaturii române*, loc. cit.), după ce mai înainte (*Opera lui Mihai Eminescu*, II, Bucureşti, Ed. Fundaţiei, 1935, p. 179—181) lăsase să se înţeleagă că ruinele vin în lirica noastră din Volney.

[76] Cf. nota biografică publicată de Heliade lîngă elegia *La moartea lui Cîrlova*, în „Curierul românesc", III (1831), *69*.

mîngîie pe cei ce plîng pe Cîrlova cu elegia ce următoare intitulată *Miezul Nopți*"[77]. Poetul avea conștiința damnării — care, dincolo de explicația biografică, este atitudine scenică — și-și caligrafia gesticulația :

Lăsat strein în lume, lipsit de orice bine,
Văzînd că nu-mi rămîne plăcere pe pămînt,
Văzînd zilele mele de suferințe pline,
Pui mîna pe-a mea frunte și caut un mormînt[78].

Pentru Cîrlova contemplarea ruinelor era un prilej de reflexii generale, căci meditația sa urca la principii. Lui Alexandrescu veghea nocturnă în același peisaj îi stimulează avîntul metafizic și privirea asupra propriei soarte; lirismul transcendent face din *Miezul nopței* cel mai eminescian poem românesc de pînă la Eminescu :

Aici pe-aste ruine cu mîndre suvenire
Privesc cum orizonul se umple de făclii [...]
Cînd tot doarme-n natură, cînd tot e liniștire,
Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii.
Deșteaptă priveghează a mea tristă gîndire,
Precum o piramidă se-nalță în pustii.
Ai mei ochi se preumblă pe dealuri, pe cîmpie,
Al meu suflet se-nalță pe aripi d-un foc sfînt,
În zboru-i se ridică la poarta de vecie,
Căci nici o legătură nu are pe pămînt. [...]
Atunci fără-ndoială cu soarta voi învinge,
Și a vieții taină în moarte voi afla.

Adio. La Tîrgoviște reia subiectul, mai pe urma lui Cîrlova. Poemul pornește în marginea *Ruinurilor Tîrgoviștei*, adîncind detaliul dramatic și fantazînd prin simularea viziunii aduse de iluzia sonică :

Culcat p-aste ruine, sub care adîncită
E gloria străbună și umbra de eroi
În liniște, tăcere, văz lumea adormită [...]
Dar cine se aude și ce este ast sunet?
Ce oameni sau ce armii și ce repede pas?
Pămîntul îl clătește războinicescul tunet,
Zgomot de taberi, șopte, trece, vîjie-un glas ...

Invocarea Palmirei spre a ilustra caducitatea arată coborîrea la sursă, adică la Volney ; întîia oară la noi, pe lîngă vestigiile glorioase trece fluierînd inocent păstorul (spaima tiranilor însă vine din Cîrlova [79]) :

[77] Heliade, prezentare la *Miezul nopței*, în „Curierul...", IV (1832), *12*, p. 46—47.
[78] Alexandrescu citat după ediția I. Fischer, *Opere*, I, București, ESPLA, 1957.
[79] E. Lovinescu îl considera pe Alexandrescu influențat de Cîrlova : „Întrucît privește pe Alexandrescu, pe lîngă inspirația izvorîtă din mediul bătrînului oraș, mai stabilim și oarecari influențe de ordin literar. Puțin înaintea *Miezului nopții* și a poeziei *Adio la Tîrgoviște*, Cîrlova publicase în « Curierul Românesc » al lui Eliade *Ruinurile Tîrgoviștei* [...]" (*Gr. Alexandrescu. Viața și opera lui*, ed. III, București, Ed. „Casei Școalelor", 1928, p. 75—76). Pe temeiul apariției Palmirei, Bogdan-Duică crede că Alexandrescu nu scrie posterior lui Cîrlova, izvorul primului fiind direct Volney (*op. cit.*, p. 157); însă spaima tiranului fusese selectată de Cîrlova, încît apariția ei la Alexandrescu arată că știa și *Ruinurile Tîrgoviștei* : Lovinescu are dreptate. (Vz. și I. Fischer, ed. cit., p. 503, nota 2.)

Scanned with OKEN Scanner

Dar unde sînt acestea? s-au dus! au fost părere,
Căci armele, vitejii şi toate au tăcut.
Aşa orce mărire nemicnicită piere!
A noastră, a Palmirii ş-a Romei a trecut.
Şi pe ţărîna-aceea, de care-odinioară
Se spăimîntau tiranii de frică tremurînd,
Al nopţii tîlhar vine şi păsări cobe zboară,
Pe monumente trece păstorul şuierînd.

De aici se contaminează tema din *Înserarea*, cu adaosul decorului silvic:

Mă scol, mă mut d-aicea; duc pasurile mele,
Ce pipăiesc cărarea, în fundul unui crîng [...]
Aci stejari cu fală se-nalţ, se îndreptează,
Urcînd ale lor ramuri spre-azurele cîmpii,
Aci plopii cu frunza o vale-ncoronează;
Acolo se văd dealuri, şi-aici sălbatici vii.

La privirea superficială, unirea celor două teme distincte din Cîrlova apare forţată; din unghiul tehnicii poetice, inabilitatea îmbinării bate la ochi, însă legătura stă, peste vecinătatea topografică, în chiar sensul arhetipului comun al motivelor (meditaţia solitară) şi în preocuparea lui Alexandrescu pentru poza romantică de ins cu destin special, avid de melancolie şi apăsat simpatetic de analogii autumnale:

Cînd toamna să arată al iernii rece soare,
Copacii plini de jale pierd frunza, se usuc:
Aşa nenorocirea uscînd a vîrstii-mi floare,
Zic lumii un adio: iau lira şi mă duc.

Tot suferinţa reflexivă e fundamentul *Meditaţiei*, compuse în 1837. Poetul contemplă nemărginirea cîmpiei, adîncită spre infinit de straturile atmosferice, avînd senzaţia vidului spaţial:

Ce netedă cîmpie! Cum ochiul se uimeşte!
Ce deşărt se arată, oriîncotro priveşti!
Întinsa depărtare se pare că uneşte,
Cu ale lumii mărgini, hotarele cereşti.

Romanticul percepe temele literare prin raportare la propria biografie, adică asimilate funcţional în ordinea sensibilităţii, încît motivul „ubi sunt" e aşezat în perspectivă orizontală (Alexandrescu a avut o timpurie experienţă a morţii):

Unde atîţi prieteni plăcuţi din tinereţe?
Unde acele fiinţe cu care am crescut?
Abia ajunşi la vîrsta frumoasei dimineţe,
Ca ea făr-a se-întoarce, ca dînsa au trecut!

Labilitatea fiinţei, ridicată la principiul universal, prilejuieşte un vers memorabil, plin ca o maximă latinească:

O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare! (subl. mea, *M. V.*)
Cum schimbătoarea lume fugînd o rennoiesc!

Scanned with OKEN Scanner

Întîia vîrstă poetică arată un Alexandrescu elegiac, adoptînd romantismul ca stil de viaţă, în felul lui Eminescu tînăr. El parcurge grav peisajul, obsedat de nefericire şi întors spre marile întrebări : preocuparea esenţială este situarea existenţei individuale faţă de cosmos. Vizitarea ruinelor — stimulată de precedentul livresc — intră, vasăzică, în programul promenadei solitare avînd ca scop meditaţia asupra rosturilor propriului destin. Alexandrescu evoluează însă spre concepţia mesianică a poeziei, probabil sub influenţa lui Heliade, dar şi sub aceea mai largă a veacului [80] : poetul trebuie să contribuie la perfecţionarea societăţii, coborînd în for, ca misionar al progresului (ideologia revoluţionară prepaşoptistă se manifesta deja). Ideea apăruse în *Rugăciunea* :

> Fă să doresc de obşte al omenirei bine [...]
> La oameni adevărul să spui fără sfială

şi din nou în *Anul 1840* :

> Eu nu îţi cei în parte nimica pentru mine :
> Soarta cu a mulţimii aş vrea să o unesc.

Prefaţa la volumul din 1847 expune principiul teoretic : „[...] o lege înaltă care va ca poeţii să fie cele dintîi instrumente ale geniului noroadelor, cînd geniul acesta începe să se deştepte [...] eu sînt din numărul acelora care cred că poezia, pe lîngă neapărata condiţie de a plăcea, condiţie a existenţei sale, este datoare să exprime trebuinţele societăţii şi să deştepte simtimente frumoase şi nobile care înalţă sufletul prin idei morale şi divine pînă în viitorul nemărginit şi în anii cei veçinici". Se deduce deci direcţia patriotică şi optimistă pe care o ia tema ruinelor în poezia lui Alexandrescu. Pe de-altă parte, în vara lui 1842, poetul călătorise împreună cu Ion Ghica pe valea Oltului, trecînd şi pe la mînăstiri, unde „plătiră un tribut de laude" glorioşilor străbuni. Spiritele progresiste cultivau frenetic istoria naţională, aducînd în atenţie figuri de voievozi luptători, spre a sluji de pildă contemporanilor. Mişcarea se manifestă simultan în istoriografie şi literatură, cu finalitate politică precisă. Cum am văzut, pînă spre 1820 poezia europeană cîntase toate ruinele ilustre ale clasicităţii şi ale orientului, reluînd din unghiuri estetice diferite locurile comune fixate deja în Renaştere. Urmînd ideologic Revoluţia franceză, liberalismul romantic politizează contemplaţia vestigiilor, exaltînd libertatea antică lîngă epigonismul urmaşilor, cu referire specială la Italia ; aceasta este premisa perspectivei militante în care dezvoltă tema trecutului poezia naţiunilor încă nu independente [81], şi piesa solidă a genului, la noi, este

[80] Cf. P. van Tieghem, *Le préromantisme*, cap. *La dignité et l'utilité de la vraie poésie*, p. 65—69, şi *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948, cap. *Le poète pour les romantiques*, p. 356—362 ; D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Bucureşti, Cartea Românească, 1935, cap. *Funcţiunea socială a artei : mesianismul poetic*, p. 197—244 ; I. Fischer, ed. cit., p. 411—413 şi 432—433 ; P. Cornea, *op. cit.*, p. 567—569.

[81] Vz. Karl Petit, *Le livre d'or du Romantisme. Anthologie thématique du Romantisme européen*, Verviers, Ed. Gérard & C°, 1968, cap. *Le retour aux sources nationales* ; vz. şi P. van Tieghem, *Le mouvement romantique*, Paris Hachette, 1912, special p. 46—68.

Scanned with OKEN Scanner

Umbra lui Mircea. La Cozia. Poemul începe solemn, cu un aer de stagnare a universului, sporit de monotonia curgerii valurilor şi de tenebre :

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;
Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Ş-ale valurilor mîndre generaţii spumegate
Zidul vechi al mînăstirei în cadenţă îl izbesc.
Dintr-o peşteră, din ripă, noaptea iese, mă-mpresoară:
De pe muche, de pe stîncă, chipuri negre se cobor;
Muşchiul zidului se mişcă ... printre iarbă se strecoară
O suflare care trece ca prin vine un fior.

Atmosfera încărcată de forţe oculte motivează halucinaţia, din care răsare fantoma voievodului Mircea, înveşmîntată cu tot aparatul culorii istorice şi dominînd maiestuos elementele :

Este ceasul nălucirii: un mormînt se desvăleşte,
O fantomă-ncoronată din el iese ... o zăresc ...
Iese ... vine către ţărmuri ... stă ... în preajma ei priveşte ...
Riul înapoi se trage ... munţii vîrful îşi clătesc.

Fantoma are proporţii ossianice, şi modernii — pigmei într-un veac decăzut — se uluiesc de urieşenia mai vechilor :

Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaş odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat.

Abatele Delille se pasiona şi el de jocul umplerii armurilor cu eroi în carne şi oase, însă fără a se simţi umilit; spirit clasic, Delille n-avea sensul colosalului gotic :

Contemplez ces armets, ces casques, ces cuissards
Des Nemours, des Clissons, des Coucis, des Bayards,
J'aime à les revêtir des ces armes antiques;
J'y replace leurs corps, leurs âmes héroïques [82].

Pentru Alexandrescu, aducerea în scenă a lui Mircea e un pretext spre a face filozofia istoriei în sensul meliorist al lui Volney, proclamînd doctrina cosmopolitismului irenic : evul mediu, strălucitor în fapte de arme, era trist şi amar; prin ştiinţe şi arte, „naţiile înfrăţite" îndulcesc legile, găsind în pace „drumul slavei". Cultivarea raţională a disciplinelor spirituale compensează adică scăderea aptitudinii marţiale, încît societatea modernă e de fapt în progres. Poemul se închide tot cu imaginea cadenţei acvatice.

Urmări poetice ale voiajului la mînăstiri sînt şi *Răsăritul lunei. La Tismana* şi *Trecutul. La mînăstirea Dealului.* Luminată de razele „globului rubinos", Tismana îi apare poetului ca palat ossianic. După înscenarea luptei de la Posada (Alexandrescu, lipsit de amploare epică, are gustul tablourilor vivante), se consideră satiric conjunctura contemporană : autorul se declară împotriva prinţilor străini, care „monopol fac

[82] *L'Imagination*, Paris, Giguet et Michaud, 1806, I, cîntul IV, p. 216—217.

azi de drepturi" şi pun „dese-mpotriviri" propăşirii, căci „nu e-aşa legea naturei" (reflex volney-an). Finalul proroceşte înălţarea patriei :

Va fi mare tot românul ţării lui folositor [...]
idei drepte şi înalte [...]
Vor vedea lumina zilei; şi în formă de mari fapte
Subt privirea provedinţei lumei se vor arăta.

Mai multe virtualităţi poetice sînt în *Trecutul*. Grandoarea zidăriei străvechi îl impresionase pe poet chiar la vîrsta infantilă :

Eu în copilărie iubeam să mă opresc
Pe dealul mînăstirei, şi-n vale să privesc
Măreţul turn [...].

Şi Le Brun copilărise în preajma unor ruine, care-i păstrase urmele :

Ranimés par d'heureux prestiges,
D'un palais abattu les marbres, les jardins
Se relèves fiers des vestiges
Qu'ont laissé mes pas enfantins [83].

Din compasiune romantică, Alexandrescu iubeşte cetatea, „căci e tristă şi căci a suferit". Originală este introducerea elementului terifiant al tenebrelor arhitecturale, stăpînite — în linia tradiţiei folclorice — de fiinţe malefice :

Peştera, ce se întinde departe subt pămînt,
Prin drumuri rătăcite, în loc necunoscut
Îşi are răsuflarea : în sînul ei găseşti
Averi nenumărate, comorile domneşti;
În preajmă-le ard focuri, căci ele se păzesc
De iesme, tauri negri, ce iadul locuiesc.

Însă poemul e întors către elogiul timpurilor moderne, căci, mentalitatea evoluînd,

chiar acele iesme azilul şi-au pierdut !

Poetul profesează deci statornic idealul progresist al luminilor, actualizînd în sens etic cultul eroilor :

A vitejilor umbră de-am şti se o cinstim,
Vrednici de libertate noi am putea să fim.

Încît pilda strămbunilor trebuie să aducă „mîntuirea naţiei", şi încheierea recurge la imaginea biblică, spre care Heliade se silea şi stilistic :

Să fie nouă cîrma, coloana cea de foc,
Coloana ce odată din ţara de exil
Pe calea mîntuirei ducea pe Israil !

[83] *Odes*, VI, II, *Mes souvenirs, ou les deux rives de la Seine*, în Prosper Poitevin, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Cum se vede, inaugurată de Cîrlova, tema ruinelor se consolidează decisiv şi în linii caracteristice prin Grigore Alexandrescu. Întîiul emul este chiar Heliade.

III. Circulaţia modelelor. Variante şi versificatori

Prezentînd pe debutantul Alexandrescu în „Curierul rumânesc" din 6 martie 1832, Heliade observa şirul tîrgovişteni lor prin care poezia românească se ridica la treapta modernă; fosta capitală a Munteniei îi părea a fi Heliconul naţional: „şi astăzi această patrie a Eroilor s-a făcut patria poeţilor rumâni, ca să cînte faptele cele vestite ale lor. Vrednic este zic de băgare de seamă, că Muza rumânească aci şi-a ales locul său de cugetare, de suspinat şi de cîntare". Seria o deschisese Iancu Văcărescu cu *Primăvara amorului*; urmau Cîrlova şi Alexandrescu, iar între ei Heliade însuşi, ambiţionat de juni şi anunţînd intenţia de a spori „producturile Tîrgovişti": „daca Eliad ... (dar el se pune în rînd ca să înmulţească numărul) daca şi el va fi odată! vrednic de acest nume [*de poet*]; tot acestui pămînt este dator naşterea sa prin a părinţilor săi". Începutul îl face chiar acum, cu o descriere în proză vecină elanului poetic, în care apar cîteva din locurile comune ale motivului:

> Zidurile sale de apărare ce înfrunta pe vrăjmaşul care îndrăsnea a se apropia de ele sînt căzute acum şi vremea a grămădit ţărînă pe dînsele. Palaturile vitejilor domni derimate şi mai ardică încă cîte un colţ de zid înverzit de muşchiul anilor, cîte un turn pe care se vede trufia cea veche acestui loc răsboinic. Trecutele morminte nu mai păstrează decît prin împrumutare cîte o piatră rătăcită şi streină de ţărîna lor ce poartă numele vreunui viteaz pe care mîna vremi s-a sfiit să îl şteargă. Acest loc de mărire seamănă că pentru totdauna este păstrat şi consfiinţit slavei Rumânilor. Daca cîtăva vreme înmărmurit de ciudă la cabale striinilor a încetat de a mai produce acele grozave în războiu căpetenii a dorobanţilor, Roşiorilor ş. c. l.: nu a încetat însă de a păstra pă zidurile sale numele şi pomenirea lor.

Poezie propriu-zisă este *O noapte pe ruinele Tîrgoviştei*, publicată întîi la 1836 în *Culegere din scrierile lui I. Eliad de prose sci de poesie* şi reluată cu aranjament şocant neologistic în *Curs întregu de poesie generale* din 1868—1870. Poemul era însă gata în 1834, căci Simeon Marcovici reproduce în *Curs de retorică* — apărut în acest an — versurile 45—56, spre a ilustra expunerea teoretică despre apostrofă: „D. I. Eliad într-o elegie a sa intitulată: O noapte pe ruinele Tîrgoviştii îndreptîndu-se către umbrele strămoşilor, zice:

„Eu n-am venit o umbre! să turbur pacea voastră [...]"[84] urmînd un text identic cu versiunea din *Culegere* ... Este posibil ca „elegia", în prima variantă, să fi început de aici. Oricum, trebuie datată între 1832 (cînd compusese elogiul ruinelor tîrgoviştene în proză) şi 1834 (cînd poemul e citat de Marcovici). *O noapte* ... a circulat vasăzică în manuscris, ca şi *Gramatica românească*, tipărită la Sibiu în 1828, dar terminată mult înainte[85]. Heliade are mari veleităţi, vrînd să răscumpere prin amploare

[84] *Curs de retorică*, Bucureşti, 1834, § 107, p. 187—188.
[85] Cf. D. Popovici, *Romantismul românesc*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1972, p. 165.

neîntîietatea cronologică faţă de subiect; poemul porneşte ca pastel vesperal, urmărind metodic detaliile peisajului ori ale atmosferei, de la asfinţitul soarelui:

Soarele pe după dealuri mai străluceşte încă;
Razele-i rubinoase vestesc al lui apus
Şi seara pînditoare sub fiecare stîncă
Cu-ncet şi-ntinde umbra cutezătoare-n sus. [...]
Vîntul de seară suflă şi frunza-nfiorează;
Roua seninul varsă verdeaţa renviind;
Dealurile-n cunună cîmpia-ncorunează
Şi rîul pe-a lui cale şopteşte sărpuind.
Pe-a dealului sprînceană, pe fruntea-i cea ripoasă,
Cetăţuie veche, lăcaş religios [86].

Natura încremeneşte, şi poetul, pregătit de lungă veghere, e invadat de simulacre:

La locul lor stau toate, ca moartea neclintite,
Gata să năvălească; umbrele mă-nconjur,
Trec şi retrec, se primblă asupră-mi pironite.

Se vede imediat că Heliade *ştie* cum se face poezia, combinînd raţional experienţe livreşti, cu ambiţia de a aşeza modelul definitiv al genului. Pastelul, pentru care s-au propus ca surse nişte obscuri G. de Mancy şi P. Héduin [87], vine chiar din Lamartine, căci acesta, pe urma lui Chateaubriand, îşi începea contemplaţia tot de la apusul soarelui:

Le soleil va porter le jour à d'autres mondes.
Dans l'horizon désert Phébé monte sans bruit [88]

iar descrierea decorului în care se înscena reveria era loc comun [89]. Lui Lamartine, Coliseul îi apărea drept turn ossianic, locuit de „păsări sinistre"; pe acestea Heliade le mută în cetatea Tîrgovişteî:

Păsări de noaptea [*sic!*], cobe fîlfîie împrejur.

În mijlocul tenebrelor mişcătoare, poetul invocă umbrele, declarîndu-se pe sine însuşi „o umbră împinsă de nevoi", venită spre a împleti „laure" celorlalte; sînt trecute în revistă figurile glorioase ale neamului — breviar de istorie legendară: Traian, Radu Negru, Mircea, Ştefan, doamna Oltea, Mihai „cel Mare", Buzeştii, Calomfirescul, Farcaş. Privelişteа zidurilor, „rămăşiţă din slava strămoşească", „deşteaptă bărbăţia". Poetul încheindu-şi meditaţia, „stelele albesc" şi se aude clopotul; „natura se deşteaptă" într-un tablou de dinamism georgic, poate nu fără legătură cu *Primăvara*

[86] Heliade citat după ediţia D. Popovici, I.

[87] N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 70—73; vz. discuţia la D. Popovici, ed. cit., p. 573—574, care propune ca model, cu dreptate, pe Lamartine.

[88] *Ischia*, în *Nouvelles méditations poétiques*.

[89] Cf. şi G. Lanson, ed. cit., I, p. 6.

amorului, căci Heliade își citise bine predecesorii tîrgovișteni, cu gîndul de a-i depăși pe toți, înglobîndu-i :

Turme, cai, dobitoace la apă se coboară;
Clopotele bat, se scutur, cu-al dimineții svon;
La vîjîitul morii undele se-nfășoară,
Deschis e ochiul zilei acum pe orizon.

La Iancu Văcărescu :

Plăcute zbierări de turme
Aerul îl umple tot;
Tauri grei pe-ale lor urme
Apăsate mugiri scot.

Este de observat că Heliade, deși se bizuie pe Lamartine, pe care îl tradusese deja, nu abordează tema decît după ce-i trecuse prin mînă „producturile" lui Cîrlova și Alexandrescu. Întîia conjunctură literară care lansează ruinele ca motiv favorit al romantismului românesc este vasăzică fundarea tradiției autohtone, sporită rapid prin Heliade, a cărui *Noapte* ..., cum s-a văzut, circulase în manuscris cîțiva ani înainte de publicare. În mod special se adaugă prestigiul lui Cîrlova, pe care moartea la vîrsta romantică, nimbată de gloria muzelor, îl aruncă în mitologie; pentru contemporani și urmașii imediați, el personifică imaginea canonică a Poetului, cum pentru a doua generație junimistă chipul lui Eminescu devenise masca pămînteană a Geniului [90]. Poezia ruinelor se manifestă, în bună parte, drept „curent Cîrlova".

[90] Încă trăind Cîrlova, Iancu Văcărescu îi prevestea imortalitate estetică, în *Cununa lui Cîrlova* — tipărită în „Curierul rumânesc", II (1830), *32*; I. V. se adresa lui Heliade, ca acesta să-i transmită junelui poet :

Ce simt peste măsură,
Cîrlova fă s-asculte [...]
Dă-i l astă înverzită
De laure cunună,
De mine împletită
Cu obștea împreună!
Și zi-i spre nemurire
Cu cît pășește trepte,
De lauri înflorire
Că are să aștepte.

Heliade, mai exaltat, compune omagiul necrologic *La moartea lui Cîrlova* („Curierul...", III, 1831, *69*), pe care îl declară imitație după Lamartine; Lamartine tratase moartea poetului, generic — Heliade individualizează :

O fenomen, ce-n veacuri abia cînd se ivește,
O stea, care răsare chiar într-al său apus! [...]
Iar tu ai fost ca floarea acea primăvăroasă
Ce-o smulge,-o ia zefirul, și-și las-al său miros.

În 1846, romanul *Radu al VII-lea de la Afumați* face elogiul lui Cîrlova lîngă Heliade, care anunțase cartea în „Curierul...", 1815, *29* :

„Cîrlova te-a cîntat, frumoasă Tîrgoviște; rimele lui au făcut să plîngă pietrele tale! Primul cîntător al noii Românii, autorul *Mihaidei*, a făcut să se audă glasul său, spre a celebra existența ta gîrbovită, și tu ai tresărit, cu toată bătrînețea-ți".

Scanned with OKEN Scanner

Ruinurile Tîrgoviştei apar în „Curierul rumânesc", II (1830), 20 martie, p. 11—12, şi înconjură spaţiul etnic, fiind reproduse la Iaşi în „Albina românească", II (1830), p. 116, la Buda în „Biblioteca românească", II (1834), p. 55—56, la Cernăuţi în „Bucovina", II (1849), p. 77.

A doua împrejurare din ordinea literară care întăreşte difuzarea ruinelor în poezia românească este contactul intensiv, prin traduceri, cu

Tot în proză îl evocă pe Cîrlova şi Bălcescu (*Românii supt Mihai voevod Viteazul*, II, cap. XXI):

> „Cîntarea ta sublimă asupra ruinelor Tîrgoviştei pune pecetea veşniciei asupră-le şi ni le va păstra chiar cînd pustiirile anilor le vor şterge cu totul de pe pămînt".

Un G. Miculescu publică în 1857 *O noapte pe ruinele Severinului*, avînd ca argument un motto din Cîrlova. Simptomatică este *O lacrimă a poetului Cîrlova* (Bucureşti, 1858) — nuvelă a lui Pantazi Ghica, care dezvoltă epic o idee din Byron. Autorul îl face pe Cîrlova erou al unui amor romantic, cu final funest. Nuvela începe cu o descriere a Tîrgoviştei, spre a-l situa pe poet în „mediul natural", căci se apelează la un motto din Sainte-Beuve, care explică un sentiment prin specificul topografic; în concluzie: „Eată Tîrgovişteа; — acolo omul naşte poet" — idee care fusese şi a lui Heliade. Capitolul următor îl arată pe Cîrlova benchetuind între juni cum Mihai Viteazul între căpitani şi făcînd elogiul amorului: „religia este în amor, în femeia iubită". El bea vin de Drăgăşani dintr-o hîrcă şi istoriseşte companionilor uluiţi şi admirativi o „suvenire": hîrca e a Linei, călugăriţă de la Viforîta, pe care a iubit-o şi care, nerespectîndu-şi legămîntul faţă de Dumnezeu, a murit; cu voia stareţei, Cîrlova i-a luat craniul şi, mai adăugîndu-se şi aerul Tîrgoviştei, a ajuns la geniu şi glorie. Povestind, el se îmbată la tot pasul de comparaţii livreşti (Cleopatra, Fornarina, juna captivă a lui A. Chénier) şi îşi defineşte stările psihice prin referiri la Byron *(Childe Harold)*, Dante, Donizetti. Cum se vede, Cîrlova face figură de poet damnat. Numele lui e însă scris şi pe steagul politic naţional. Mihai Pascali îl urcă pe scenă, ca personaj dramatic, în *Viitorul Romanii* — „triologie în versuri", adică convorbire în trei: Cîrlova, Cobea Ţării şi Angelul Protegător. Piesa — jucată la Galaţi, 1858, şi tipărită la Bucureşti, 1859 — este doar propagandistică, exaltînd idealul unionist, simbolizat prin Cîrlova. Acesta moare în faţa spectatorului, cu regretul de a nu fi văzut „realtarea" României:

> Şi n-apuc să văz odată negura pierind din ţară;
> Şi în locul ei dreptatea şi lumina să răsară! [...]
> Şi n-apuc să văz Românul, că sătul de asuprire
> Mort prin intrigi din năutru, cată viaţa prin *Unire*!

dar, printr-un artificiu de convenţie teatrală, proroceşte *post-mortem* realizarea Unirii şi era de înflorire care va urma. „Triologia" i-a inspirat lui Eminescu poemul *Mureşanu* (cf. Mihai Vornicu, *Modelul primei versiuni a poemului dramatic* **Mureşanu**, în „Revista de istorie şi teorie literară", XXIV, 1975, *2*, p. 193 — 201). Baronzi vine să întrebe zidurile Tîrgoviştei despre Cîrlova, pe care-l vede un mucenic al poeziei (*O noapte pe mormîntul lui Cîrlova*, în vol. *Danubianele şi Zinele Carpaţilor*, Bucureşti, 1860):

> Oh! unde este bardul, poetu 'ntre poeţi!
> Respundeţi ziduri triste, palate ce căderi
> Sub urmele ruinei! [...]
> Tîrgovişte, eşti mută, şi tu nu vei să-mi spui
> D'acel ce te plînsese prin versurile lui?

(Baronzi era poate stimulat de Foscolo, care în *I Sepolcri* se indigna de lipsa unei pietre tombale pentru poetul Parini, mort sărac şi aruncat la groapa comună: „Nu a avut umbră pentru el cetatea, lasciva curtizană a poeţilor efeminaţi; nici o piatră, nici un cuvînt", admirînd nostalgic, în compensaţie, sepultura poeţilor Eladei. Traducerea franceză apăruse în „Revue des Deux Mondes", 1854). Ultima oară, Cîrlova e invocat literar de nepotul său, Constantin, care-i dedică în „Albina Pindului" (I, 1868, *14*, p. 347—348) a lui G. H. Grandea o poezioară: *Unchiului meu Vasile Cîrlova*. O legendă lansată de N. Ţinc nimba romantic moartea poetului, care ar fi fost urmarea unei cavalcade la întoarcerea de la nunta iubitei sale; din *Amintirile colonelului Lăcusteanu* („Revista Fundaţiilor", I, 1934, *1—7*), aflăm însă că el a murit de tifos. După 1880, locul lui Cîrlova e luat de Eminescu. În vremea noastră, schema a funcţionat iarăşi, deşi la scară redusă: poetul-simbol, mort aproape adolescent, este acum Nicolae Labiş.

Scanned with OKEN Scanner

literatura europeană a motivului. Se întîmpină obișnuit că traducerile formează publicul, nu pe creatori. Însă aceștia, înainte de a crea, sînt ei înșiși public, și nu este de conceput poet care să nu fi citit poezie : literatura se face dinspre literatură. Traducerile orientează atmosfera spirituală spre anume originale, care altfel pot trece neștiute. Întîiul nume de interes în materie este Volney. N. Iorga menționează o traducere din *Les Ruines* ... pe la 1791, lucru imposibil, de vreme ce *editio princeps* apăruse chiar în acel an. Manuscrisul va fi existat realmente, însă cuprindea probabil traducerea ulterioară a lui Ionică Tăutu, de care Iorga pare a nu ști; atribuindu-l, fără explicație, unui Balica — editorul *Eteriei* lui Alexandru Beldiman —, el împinge datarea cu o generație înapoi [91]. Bogdan-Duică crede sigură o traducere a lui Stanciu Căpățîneanu, înainte de 1830 [92]. Aceasta e însă improbabilă, căci nu se cunoaște nici un exemplar tipărit și nici nu s-a semnalat vreun manuscris ; Duică a fost indus în eroare, luînd drept fapt împlinit programul editorial anunțat de Căpățîneanu în *Biblioteca desfătătoare* pe care o tipărea la Craiova : „Între cele ce mai rămîn [*din lista de titluri*] se mai adaugă spre tipărire și ruinurile lui Volnei, sau meditație asupra revoluțiilor împărățiilor"[93]. Traducerea acestuia rămînea să se facă. Încît prima dovedită e cea a moldoveanului Ionică Tăutu, care prin 1825—1830 traduce primele 14 capitole sub titlul *Sfărîmările sau procetire asupra revoluțiilor împărățiilor de la Volnei*; om de stat, Tăutu receptă din Volney sensul ideologic [94]. (Tot cu finalitate politică traduce un anonim extrase din textele luministe franceze, între care și

[91] N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, II, București, Minerva, 1901, p. 438 : „La 1791 se traduce *Tabloul* lui C. Veisa și poate tot atunci « Ruinele » lui Volney". În conferințele ținute la Sorbona — publicate în *Etudes roumaines*, II, *Idées et formes littéraires françaises dans le Sud-Est de l'Europe*, și în „Revue Historique du Sud-Est européen", I (1924), *1-3* — *10-12* (text identic)—, Iorga afirmă că a avut manuscrisul unei traduceri datînd „d'environ 1790"(p. 52, respectiv 110), pe care o atribuie lui Balica (p. 155, respectiv 317 ; vz. discuția chestiunii și la M. Anghelescu, *op. cit.*, p. 109, nota 3, și P. Cornea, *op. cit.*, p. 111). Mai departe, Iorga vorbește de Ionică Tăutu, fără a pomeni și de traducerea acestuia. Încît s-ar părea că manuscrisul a existat, însă cuprindea traducerea lui Tăutu, de care Iorga nu știe sau pe care i-o contestă : manuscrise autografe ale lui Tăutu nu se cunosc (cf. Dan Mănucă, *Ionică Tăutu și Volney*, în *Probleme de literatură comparată și sociologia literaturii*, București, Ed. Academiei, 1970, p. 181—184). „1790" e oricum o neglijență. Însă stolnicul Alecu Balica n-ar fi tradus pe raționalistul Volney, de vreme ce tipărește o *Rugăciune pentru Ferire de Tunet* (adunate de...), Iași, 1847. Nu el putea fi „une personnalité très intéressante", cum îl vedea Iorga pe traducător (*Etudes*, loc. cit.). Dealtfel, Balica editează pe Beldiman (*Eterie sau jalnicile scene* [...] *la anul 1821*, Iașii, banul și cavaleriul Alecu Balica editorŭ) în 1861, încît n-avea cum traduce pe Volney „în jurul lui 1790" : confuzia lui Iorga este inexplicabilă.

[92] G. Bogdan-Duică, *op. cit.*, p. 156.

[93] S. Căpățîneanu, *Biblioteca desfătătoare și plină de înțelepciune*, tradusă din franțuzește de..., Craiova, 1830, p. 98. „Mozaicul" lui Constantin Leca publică la 9 ianuarie 1839, p. 239—240, *Ruinele Palmirei* de un anonim — semnalat de O. Papadima în *Cezar Boliac*, București, Ed. Academiei, 1966, p. 52, nota 38 ; însă textul este nu „în spiritul lui Volney", ci de-a dreptul traducere din *Les Ruines*... : sfîrșitul cap. I, *Le Voyage*, și începutul cap. II, *La Méditation* (prelucrarea față de original stă în europenizarea faunei exotice : *chacals* se traduce prin *lupi*). Cum gazeta apărea la Craiova și colaboratorii erau mai ales profesori, este posibil ca anonimul să fi fost chiar Stanciu Căpățîneanu, iar textul publicat un fragment din traducerea anunțată.

[94] Cf. P. Cornea, *op. cit.*, p. 274—275. Despre traducerea lui Tăutu (știută de Kogălniceanu, care o anunța în „Alăuta românească", 1838, *5*, p. 54) : G. Bogdan-Duică, *op. cit.*, p. 156 ; N. Cartojan, *op. cit.*, p. 120—121 ; Dan Simonescu, *Manuscrise literare de la Universitatea Iași*, în „Scriptum. Buletin bibliologic", I (1943), p. 26 ; Dan Mănucă, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Volney [95].) Versiunea românească lansată de Tăutu era răspîndită, şi cel puţin doi literaţi amatori de ruine o citise : un manuscris avea N. Istrati în 1842, altul Bolintineanu la 1872 [96]. Oricum, în jurul lui 1830 Volney era bine cunoscut la noi, căci Simeon Marcovici, care tipăreşte prima oară un fragment — de fapt, pasajul cu descendenţă literară —, introduce textul fără a socoti necesară prezentarea autorului : „Sărutare, zice Volnei îndreptîndu-se către ruinurile Eghiptului şi a Sirii, sărutare, ruinuri singuratice, morminte sfinte, ziduri tăcute ! pe voi vă chem ; către voi îndreptez

[95] Cf. P. Cornea, *op. cit.*, p. 239.

[96] Cf. N. Cartojan, *op. cit.* Alt manuscris probabil al traducerii lui Tăutu, care fusese copiat de un preot Panaite din Epureni şi se afla într-o colecţie particulară, e expus la Iaşi în 1885 (cf. A. Xenopol — C. Erbiceanu, *Serbarea şcolară de la Iaşi. Acte şi documente*, Iaşi, 1885, p. 279).

Lectura lui Volney stimula dispoziţii latente pînă tîrziu : R. Ortiz (*Fortuna labilis*, ed. cit., p. 318—319) citează exerciţiul unui anonim pe manşeta ediţiei din 1883. Pornind doar de la Volney, anonimul compunea tot în proză. Amatorul pricepuse necesitatea decorului nocturn pentru reverie şi localiza, însă, neavînd la îndemînă ruine, înlocuia împrejurarea arhitectonică cu cea montană, nu fără sensul sublimului geologic, care-i evoca abisul cronologiei planetare :

„Era negre neguri (noaptea) cînd n'urcasem pe creştetul Buceciului, un orizont măreţ să cercetăm [...]. Stînci 'nalte peste creştetul muntelui înalt ce se corona cu nori, pre subt picere se afunda văile adînci şi munţii ceilalţi ca dealuri sub mine ; ruine aborigene încă vie a lumii".

Acelaşi mecanism şi în literatura tipărită ; I. C. Fundescu schimba zidăria cu stîncile, oprind însă meditaţia la dimensiunea istoriei naţionale :

În stîncă e puterea, în vînturi e mărirea ;
Şi nu vedem pe nimeni, decît pe Dumnezeu ! [...]
Aici, sub aste umbre de fagi, pe stînci bătrîne,
Se stau resmat de stînca de care s-au resmat,
În timpii de mari fapte, oştirile Române,
Şi la mărirea ţerei se cuget ne-ncetat.

(*Pe munte*, în *Flori de cîmp*, Bucureşti, 1864)

La fel procedase şi G. Sion, care, călătorind peste Prut, se suise pe „movila Rablei", cu sentimentul de a fi urcat „pe piramidele de la Eghipet" ; Sion rimează încă mai prozaic :

Pe cînd armele Moldovei resunau odată-n lume,
Cînd eroii României în Europa aveau nume,
Cînd de năvăliri păgîne era ţeara sbuciumată,
Nu-i putea tu a ne spune, o Movilă întristată !
Ce făceau strămoşii noştri şi cum se serveau de tine ?

Se evocă lupta de la Stănileşti, unde umbra lui Petru vine uneori „să plîngă a oştirei lui sfărmare" ; dintre figurile de domnitori români, Sion alege pe Cantemir (căruia avea să-i editeze operele) şi pe Brîncoveanu, acesta înfăţişat în momentul cînd gealatul îi taie capul. Apoi aduce incursiunea istorică spre politica prezentului : în trecut, românii „se legară prin tratate cu Rusia cea creştină" ; pe urmă, vechea bărbăţie pierind, românii suferă din cauza „fanariotului" şi a „veneticului", iar „Rusia creştinească / Din vestmintele Moldovei a voit să se mărească" (*Suvenire de călătoria în Bassarabia meridională*, Bucureşti, 1857 ; text reprodus în *Din poesiile lui George Sion*, Bucureşti, 1857).

Martorul natural ia deci locul celui arhitectonic, valoarea lui afectivă stînd în contemporaneitatea cu arhaismul geologic ori istoric.

ruga mea ! [...]"[97]. Marcovici traduce începutul *Invocaţiei*, corespunzînd paginilor XI—XVI din original.

Decisiv pentru culoarea sentimentală a lirismului meditativ la noi este contactul cu Lamartine. Întîile tălmăciri româneşti apar la 1829 în „Curierul rumânesc", datorîndu-se lui Heliade, care, mai adăugînd cîteva, le uneşte la 1830 în volumul *Meditaţii poetice dintr-ale lui A. de La Martin*[98]. Unele sînt încă mai vechi : *Singurătatea* (*L'Isolement*), Heliade o datează 1826, căci ar fi fost citită în şedinţele „Societăţii literare"[99]. Iorga, şi aici hazardat — ori moldovofil —, afirmă că Stamati ar fi tradus din Lamartine simultan sau chiar anterior lui Heliade[100], lucru iarăşi puţin probabil pînă la argumentarea documentară. Sigur este că Heliade, foarte deschis la noutate şi suferind de nelinişte intelectuală, cîrmeşte lirismul muntenilor spre Lamartine, pe care îl explica în stil idolatru şi exaltat : „David ai creştinătăţii [...] poeme pline de tinereţe şi melanholie mîngîietoare", prin care „poetul întocmai ca vulturul îşi ia zborul cu îndrăzneală pînă la soreasca înălţime a atotputerniciei Dumnezeieşti", apoi schimbîndu-se în „pelecan" zboară deasupra „lacului cel de lacrămi al durerii"[101]. Pînă în 1848, se traduc din Lamartine 43 de poeme de către 17 traducători diferiţi[102]. În urmă, Heliade — mereu polemic — se distanţează de lamartinism, publicînd în 1845 o *Fiziologie a poetului* (traducere din Edmond

[97] *Curs de retorică*, § 107, p. 186—187, S. Marcovici adusese în româneşte şi pe Alfieri, Young, Marmontel, Le Sage. În *Curs...*, spre a ilustra categorii ale retoricii, include fragmente şi din alţii. S-a observat neconcordanţa principiilor clasice expuse cu exemplele romantice ori preromantice, între care sînt şi texte din români : Iancu Văcărescu, Heliade (care figurează şi ca traducător al lui Lamartine), Cîrlova, Alexandrescu. O chestiune interesantă ridică P. Cornea (cf. *op. cit.*, p. 559—561) : *Cursul...* este o lucrare eclectică (cum susţinuse I. Pervain, *S. Marcovici, traducător şi teoretician al problemelor sociale şi literare*, în „Studii literare", 1948, IV, p. 1—57, special 31—32) ori o traducere din franceză după un „compendiu şcolar" neidentificat încă? Compilaţia pare totuşi mai probabilă, căci străduinţa exemplificării figurilor retorice prin texte alese de el însuşi arată o contribuţie cît de cît personală, care implica şi organizarea criteriilor teoretice. Dealtfel, P. Cornea discută ca izvor pe Hugh Blair, deşi vede în excesul analitic al lui Marcovici o dispoziţie spirituală mai degrabă franceză; cum S. M. studiase ca bursier român în Italia şi în Franţa (cf. Al. Marcu, *Un student român la Pisa şi Paris, către 1820 : Simion Marcovici*, în „Revista istorică", XV, 1929, *1—3*), este de bănuit că, în bun discipol, a reprodus estetica învăţată acolo. Cursul este prin uz o compilaţie : traducerea directă ar fi fost repede observată de contemporani.

[98] *Méditations poétiques*, apărute în primă ediţie la 1820 (Paris, Librairie grecque-latine-allemande), au în acelaşi an 6 ediţii (reeditarea s-a oprit din voinţa autorului). Traducerile lui Heliade sînt între primele din Europa. Iată lista traducerilor de pînă la 1830 (apud G. Lanson, ed. cit., care nu menţionează pe Heliade, deşi în 1915 ar fi putut şti de acesta din N. I. Apostolescu : *L'Influence...* se tipărise la Paris în 1909) : în latină — *L'Isolement*, 1829, şi *Adieu*, 1830 (trad. J.-L. Guillaume) ; engleză (*Meditaţia II*, despre Byron), polonă — 1822 ; germană — 1823 ; portugheză — înainte de 1827. Grafia *de la Martin*[e] nu era doar a lui Heliade : în Franţa, un anonim adresase în 1825 o *Nouvelle Epître à M. de la Marline* (cf. Lanson, I, p. CXXI).

[99] Bogdan-Duică (*op. cit.*, p. 113) riscă o datare anterioară — 1823, deşi mai jos (p. 120), aşezînd traducerile în tabel, scrie 1826, după cronologia dată de Heliade în *Curs întregu...* Dacă nu e o eroare tipografică, poate fi neglijenţă, ca şi la datarea 1830 pentru *O noapte pe ruinele Tîrgovişlei* (p. 158).

[100] Cf. *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, I, Bucureşti, Minerva, 1907, p. 122.

[101] În „Curierul rumânesc", III (1831), 19 martie ; tot „Curierul...", II (1830), p. 75, informase despre activitatea poetică a lui Lamartine.

[102] Cf. P. Cornea, *op. cit.*, p. 694.

Scanned with OKEN Scanner

Texier, *La Physiologie du poète*, Paris, 1841), în care primul portret satiric este al *Poetului lamartinian* [103].

Însoţindu-l pe Lamartine pătrund la noi Byron şi Ossian. Tot Heliade dă primele traduceri din Byron (le anunţase din 1833) — *Din scrierile lui lord Byron*, în 3 volume, începînd din 1834 — prin intermediar francez (traducerea lui Amédée Pichot, în primă ediţie 1819—1821, ajunge la a X-a în 1838). Întîiul traducător direct din engleză este C. A. Rosetti, care tipăreşte *Manfred*, „poemă dramatică în trei acte de Lord Byron", în volumul *Ceasurile de mulţumire*, Bucureşti, 1843.

Ossianism era peste tot în Lamartine. În Franţa, Ossian se tradusese fragmentar chiar din anul apariţiei (1760) de către Turgot şi apoi de Suard, întîia versiune integrală fiind cea a lui Le Tourneur, din 1777 [104]. Pe aceasta o folosesc românii : Heliade anunţa în 1837 traducerea poemului *Fingal*, pe care însă o duce la capăt abia în 1870. Boliac publică cu note explicative un poem scurt, *Oina*[*-Morul*], în *Poesii nuoe*, 1847. Tot ca în Franţa, Ossian venise şi indirect, prin *Werther*, care cuprindea poemul *Selma* (*Werther* apare în româneşte la 1842). De interes este că Heliade propunea traducerii titlul „ossianice", susţinînd „elaborarea în propria noastră limbă [...] ca producţiune română şi originală". Bardul gaelic acoperea bine sentimentul naţional, putînd fi adus fără dificultate în costum dacoroman. Caracteristic „ossianice" sînt văzute urieşenia şi sălbăticia sumbră, ceţoasă, bîntuită de spectre. Lui Alexandrescu, Tismana i se părea a fi

> unul din acele ossianice palate
> Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc.

Boliac extinde aspectul ossianic asupra geologiei :

> În largi domeni de brumă ce soarele-aureşte,
> Un Ossian ne-ar spune-o c-eroi aci conjur ; [...]
> P-aicea uriaşii ai Daciei cei crude
> Săgeata otrăvită zvîrlea din mai în mal [105].

[103] Cf. D. Popovici, ed. Heliade, I, p. 632, şi *Ideologia...*, p. 116—117 (D.P. dă pentru cartea lui Texier două date diferite : 1842 şi 1841 ; ultima pare cea reală). Pentru evoluţia lui Heliade faţă de Lamartine, vz. D. Popovici, *Ideologia...*, p. 222—224.

[104] Cf. P. v. Tieghem, *Ossian en France*, I, şi *Le préromantisme*, p. 224. Pentru traducerea lui Turgot, P. v. T. stabileşte două datări : 1762 şi, respectiv, 1760 ; am considerat-o reală pe a doua, fiind posterioară. Le Tourneur difuzase masiv literatura sentimentală engleză în Franţa, traducînd şi pe Young, Shakespeare, Richardson (traducerea lui din *Clarisse* înlocuia pe cea incompletă a abatelui Prévost).

[105] *O dimineaţă pe Caraiman*. Pentru Byron şi Ossian la noi, vz. P. Grimm, *op. cit.* Este de observat că urme ale ossianismului se pot găsi pînă tîrziu, căci la Delavrancea frenezia onomastică, cu sonorităţi exotice, pare a veni nu din Hugo, ci din Ossian (Hugo luase procedeul tot de la Ossian). Ossian compunea variaţiuni retorice pe tema „ubi sunt" în plan apropiat, la distanţa unei generaţii :

> „O Fadetha ! unde e acum vocea ta, ale cărei sunete se auzeau atît de departe ? Ronaro, unde sînt buclele tale aurite ? Colda, unde sînt picioarele tale sprintene ? Lumna, ce a devenit lancea ta războinică ? Ce au devenit Ledan cu privirea afectuoasă, Branno cu armura bogată şi tumultuoasul Toscar ? Unde sînt Macruta, Colmar şi Comalo, care, pe Gormal, vînau mistreţul ?" (*Incendiul Turei*, cf. ed. fr. *Poèmes gaéliques*, trad. par P. Christian, Paris, Hachette, 1905, p. 469).

Scanned with OKEN Scanner

Din Chateaubriand se cunosc traduceri manuscrise (ulterioare anului 1821) la *Génie du christianisme* şi *Les Martyrs*. „Curierul rumânesc" anunţa în 1838, p. 4, traducerile *Atala* şi *René*, iar în 1846, p. 158, *Martirii*; primele şi apar în 1839, întreprinse de Nestor Heruvim (altă traducere din *Atala* la Iaşi, în 1852, a lui Gheorghie Romanescu). Grigorie B. Gănescu tipăreşte în 1850 (pe copertă 1852) *Avventurile celui din urmă Abenseragiŭ* (reluate peste doi ani, tot la Bucureşti, de I. N. Şoimescu), iar arhimandritul Dionisie aduce pe româneşte *Geniul hristianismului*, în 1850—1851 (6 volume). Traduceri parţiale se publicau în periodice: *Cerul* (din *Martirii*) — „Curier de ambe sexe", IV (1842—1844), p. 121—128, semnat I. E. [liade]; fragmente din *Itinéraire*... — „Albina românească", XI (1840), p. 181, şi „Organul luminării", I (1847), p. 237—238.

Hugo este adus în atenţie ca poet de C. Negruzzi, care tipăreşte la 1839 în „Albina românească" baladele (după *Odes et ballades*, Paris 1826), adunate în volum la 1845. El fusese precedat de Hrisoverghi, însă traducerile acestuia apar postum, abia la 1843, în *Poezii ale lui* ..., sub îngrijirea lui Kogălniceanu; urmează C. A. Rosetti (în *Ceasurile* ...) şi încă alţii [106].

Din Mme de Staël apare romanul *Corinne*, care populariza ruinele Italiei, tradus de Ioan Voinescu I în 1846 — tomul I; altă ediţie, cuprinzînd şi tomul II, în 1856 (pe copertă 1857).

Este deci de observat că vestigiul arhitectonic cîntat de întîii poeţi români şi acela al traducerilor este mai ales ruina romantică, exaltînd colosalul medieval. Renaşterea invocase monumentele Romei, adică antichitatea clasică; antichitatea noastră vizibilă este construcţia feudală. La noi poezia ruinelor — şi prin modelul literar romantic, şi prin datele peisajului imediat accesibil — începe sub sugestia arhitecturii mai recente. Cîrlova, Alexandrescu şi Heliade impun cetatea Tîrgovişteі ca *Urbs* a noastră, echivalent într-un spaţiu etnic specific al Romei universale. Încît poezia ruinelor e mai ales a muntenilor, care au modelul fixat. Se deduce nesincronismul motivului în Moldova, căci „rodurile duhurilor" treceau greu peste Milcov [107].

Pentru comparaţie, la Delavrancea:

> „Oh! pădure tînără!... Unde sînt moşii şi strămoşii voştri? Presăraţi... [...] Unde sînt părinţii voştri? [...] Unde sînt bătrînul Manuil şi Goian, şi Ştibor, şi Cînde, şi Dobrul, şi Iuga, şi Gangur, şi Gotcă, şi Mihai spătarul şi Ilea Huru comisul, şi Dajbog pîrcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur?... Pămînt... Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pămîntul Moldovei, ca pe umerii unor uriaşi" (*Apus de soare*, III, 8).

[106] Vz. P. Cornea, *op. cit.*, p. 688—689.

[107] Faptul e constatat de Kogălniceanu în prefaţa la Al. Hrisoverghi, *Poezii*..., Iaşii, 1843, p. XXI: „În Ţara Românească poezia avea mai multă nervă şi începuse a se îndrepta după gustul naţional; multe bucăţi de o adevărată poezie se şi publicară de Văcăreşti, Eliad, Cîrlova; cele dintîi versuri ale lui Alexandrescu eşiseră asemine de supt tipar, şi vestia Românilor un mare poet. Dar din nenorocire scrierile lor nu păstrunseseră încă în Moldova, sau era cunoscute numai de un mic număr de cititori; Milcovul este o stavilă destul de mare, care încă astăzi opreşte sau cel puţin întîrzie sloboda trecere a rodurilor duhurilor din o ţară în alta".

Scanned with OKEN Scanner

1. Ruinele Moldovei

Întîia manifestare moldavă e o „odă" din 1834 a lui Al. Hrisoverghi — singura ilustrare antumă a poetului —, și Tîrgoviștea locală este Cetatea Neamțului :

Vă iubesc răsipuri sfinte, sămn măririi strămoșești,
Zid vechi ce de p-al tău munte, încă patria-mi slăvești [108].

Ruina e invocată ca muză și se amintește în treacăt episodul Ștefan cel Mare — doamna Oltea, consemnat de Neculce și făcut celebru de Bolintineanu :

O ziduri din care Ștefan, învitat la bărbăție,
Întorcîndu-se cu grabă, pe vrăjmași au biruit,
Însufleții-mi puterea, dați-mi glas, dați-mi tărie,
Să pot tîngui cu jale starea-n care ați venit.

De aici chestiunea e pusă în termeni edilitari, poetul, în bun cetățean, denunțînd vandalismul contemporanilor :

Lăcomia unor aprigi, după vreme patrioți
Sfîntul loc îl defăimează, ca niște vitregi, ca hoți! [...]
Priviți marturul ce unul din veacuri ne rămăsese, [...]
Cum îl darămă și-l strică lăcomia-n sumețire
Și își face ei palaturi.

Locuitorii Neamțului „se silea care din care să șteargă de pe fața pămîntului cetatea lui Ștefan și cu petrele scoase să rădice zidiri în tîrgul lor" [109], avînd campion pe un Beli-Bou, care-și ridicase „un rateș întreg" ; Hrisoverghi stîrnește un entuziasm obștesc, cu efect și la ocîrmuire, care opri barbaria, intervenind hatmanul cavaler Teodor Balș, cel care încercase a cumpăra de la vodă Sturza titula de „baș-boier". Bine îndrumat, poetul îi dedicase aceluia „oda". Versurile sînt proaste,însă întoarcerea motivului ruinelor în satiră asupra vandalismului contemporan nu e a lui Hrisoverghi ; Le Gouvé (1764—1812) ataca cu vehemență retorică pe violatorii sepulturii eroilor naționali :

Où sont ces vieux tombeaux et ces marbres antiques
Qui des temples sacrés décoraient les portiques?
O forfaits: ces brigands, dont la férocité
Viola des prisons l'asile épouvanté,
Coururent, tout sanglans, de nos aïeux célèbres
Profaner, mutiler les monuments funèbres [...]
Vengeurs du nom français, Turenne, Duguesclin,
Vous vîtes par leurs mains vos cendres dispersées [110].

Folosirea monumentelor antice drept cariere de piatră era străveche, de vreme ce la jumătatea secolului IV este nevoie de edicte imperiale care să limiteze proporțiile jafului, ajuns la scară interurbană : Iulian Apostatul,

[108] *Ruinele celăți Neamțul. Odă*, în vol. *Poezii*... Tipărită la 1834 în foaie volantă.
[109] M. Kogălniceanu, ed. cit., p. XIX.
[110] *La sépulture*, în Prosper Poitevin, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Valentinianus, apoi Arcadius şi Honorius, interzic transportul de *ornamenta publica* dintr-o localitate în alta; Merovingienii, Carolingienii şi întregul ev mediu înalţă catedrale şi fortăreţe mai ales din demolări. Toată literatura ruinelor consemnează degradarea arhitecturii ilustre prin acţiunea umană; istoria subiectului porneşte chiar din Renaştere. Noii romani despuiau zidurile şi topeau marmora în calcar, încît Enea Silvio Piccolomini credea că peste trei secole nu va mai dăinui nici un semn al vechimii:

Sed tuus [al Romei] hic populus muris defossa vetustis
Calcis in obsecquium marmora dura coquit.
Impia ter centum si sic gens egerit annos
Nullum hic inditium nobilitatis erit.

Du Bellay nu se indignează, acceptînd folosul edilitar:

Regarde apres, comme de jour en jour,
Rome fouillant son antique sejour,
Se rebatist de tant d'œuvres divines [111].

Volney, ca amator de artă, se revolta văzînd coloanele palatelor orientale fierăstruite în roţi de moară, însă, bun filozof, surîdea justiţiei secrete care întorcea poporului roadele muncii sale. Chateaubriand, admirînd Parthenonul, condamnă devastarea prin mîna omului, care se adaugă distrucţiei temporale:

Il y a deux sortes de ruines: l'une, ouvrage du temps; l'autre, l'ouvrage des hommes [112].

Byron observă neutru scoaterea pietrei din Coliseu, ca semn al imensităţii originare a construcţiei:

A ruin — yet what ruin! from its mass
Walls, palaces, half-cities, have been rear'd [113].

Din Lamartine aflăm însă că şi antichitatea clasică practica demolarea vechilor edificii; recuperarea blocurilor de piatră se făcea chiar sub egida statului:

Il en est ainsi au Parthénon, où les murs de l'Acropolis, réédifiés par Périclès, contiennent les matériaux travaillés du temple de Minerve [114].

Cum se vede, subiectul lui Hrisoverghi era implicat ca nuanţă minoră în ascendenţa motivului. Pentru poezia moldavă, de la el rămîne localizarea meditaţiei sub zidurile Neamţului. Pe urmă îi vine M. Cuciuran, care stă *O noapte pe ruinele cetatei Neamtsu* [115], ştiind însă şi poezia muntenilor, fiindcă începe cu pastelul:

Suflaţi, răcoroşi zefiri, suflaţi cu vioşie,
Suflaţi şi vă-ngîmfaţi, suflaţi astor ruine,
Unde bravii Moldovei, în marea-li bărbăţie,

[111] E. S. Piccolomini, apud Arturo Graf, *op. cit*, I, p. 53; du Bellay, *Antiquitez de Rome*.
[112] *Notes sur la Grèce*, în *Itinéraire...*, ed. cit.; vz. şi *Génie du christianisme*, partea III, cartea V, cap. 3.
[113] *Childe Harold*, IV, CXLIII.
[114] *Souvenirs, impressions...*, ed. cit., III, p. 21.
[115] În *Poezii*, Iaşii, 1839 (citat după ed. II, 1840).

Nimicia sumeţia puterilor streine. [...]
Şi luna-n loc s-înalţă, car riul schinteează,
A ei sarbide raze în undă-i oglinzind.

Poetul conversează cu zidul, apoi i se pare că se iveşte doamna Oltea, în episodul ştiut (îl pomenise şi Heliade, şi Hrisoverghi), şi asigură umbrele că memoria lor e cultivată de urmaşi. În fine, sună clopotul de utrenie, cîntă „rînduneaua"; din înălţimea dealului, ochiul cuprinde panorama activităţii agreste, ca la Heliade. Ultimul vers:

Mă uit iar spre ele — iau lira-mi şi le las

e direct reminiscenţă din Alexandrescu, care părăsea Tîrgovişteа tot în costum de poet:

Zic lumei un adio: iau lira şi mă duc[116].

Cuciuran e primul încercat de Morfeu în timpul contemplaţiei nocturne — idee care a plăcut versificatorilor ulteriori — şi tot el aduce întîia fantomă naţională pe ruine; amîndouă elementele arată că citise pe Volney:

Eu obosit de trudă vrem să mă odihnesc,
M-am suit sus pi-o piatră ca s-adorm un menut,
Şi cînd să-nchid ochii, atunci din nou zăresc
O umbră s-înalţă din acel loc tăcut
Şi vine drept spre mine.

Un Gheorghe Vîlcu, moldovean, practică meditaţia în proză, impresionîndu-se de acţiunea uriaşă a subdiviziunii temporale minime şi luînd poza romantică a setei de neant:

Fieşicare minut scutură cîte o frunză din pomul vieţii [...] o crudule minut, pentru ce venirea au fost hotărîtă pentru mine? [...] cu toate acestea încă un minut, încă o cumplită lovitură a soartei, şi apoi uitînd toate crudele-mi suferiri voi dormi în vecinica uitare[117].

De la subiectul abstract, vine să contemple caducitatea fenomenelor sub *Ruinele Baei*, silindu-se către fraza amplă şi tonul solemn:

Măreaţă privire, scumpă înfăţoşare înaintea ochiului ce admirează şi tîngueşte restriştea gloriei tale, misterioase lăcaşe ale virtuţei şi a nădejdei vecinice, preţios monument al inimei ce înnpreună cu tine suferă cruzimea soartei, aducere aminte a timpului trecut, şi simbolul ruinărei acelora ce te privesc cu ochi întunecaţi de durere şi cruzime, şi carii mai nenorociţi decît noi sufăr şi ruinare şi dispreţuire, primeşte drept glorie o picătură de lacrimă de la inima ce află la tine mărirea sa pierdută [...][118].

[116] Reproducerea hemistihului lui Alexandrescu de către Cuciuran semnalată de I. Fischer, ed. cit., p. 505.

[117] *Un minut*, în „Albina românească", XII (1841), p. 191—194, reprodus în „Foaie pentru minte", V (1842), *15—16*, p. 113—116, 121—123.

[118] *Ruinele Baei*, în „Foaie pentru minte", V (1842), *17*.

Vîlcu aduce întîiul în motivul ruinelor ideea continuităţii stratului etnic roman :

> primeşte acest suspin, carele din fericirea romană s-au prefăcut înaintea timpului şi a barbariei în înăduşită răsuflare [...]. Pămînt sfinţit cu sîngele martirilor patriei, sicriul eroismului şi a libertăţii răsărite din sînul Romei.

Tot în „Foaia pentru minte", N. Istrati publică o *Meditaţie pe ruinele cetăţuei Neamţul* în proză — textul cel mai direct volney-an la noi[119]. El se arată afectat de epigonismul contemporanilor şi face satiră de moravuri, deplîngînd intrigile, scăderea bărbăţiei :

> Atunce erau pînă şi femeile bărbaţi, iară acum bărbaţii s-au făcut muieri

şi „însoţirile silite"; cufundat în cugetări, cade în „letargie însoţită de un somn dulce" şi-îi apare o figură femeiască despletită, cu faţa „sbîrcită, uscată şi plînsă", bîntuind ruinele — alegorie a patriei, corespunzînd „geniului mormintelor" din Volney. Fantoma sfătuieşte pe români să păzească „mai cu seamă frăţeasca şi patriotica unire"; aici „un vuiet din puştile plăieşilor" îl deşteaptă pe autor[120].

Din Costachi Stamati aflăm că şi cetatea Sucevei fusese folosită de localnici drept carieră de piatră : fără intervenţia fratelui lui Francisc I, împăratul Austriei, — care trecuse pe acolo în 1820 —, „negreşit nu ar fi rămas nici urma acelor respectabile rîsipuri"[121]. Pe Stamati însă monumentul local îl stimulează spre analogia ilustră, Roma, din care face o Palmiră europeană, aducînd meditaţia lui Volney pe malul Tibrului : în Forum s-ar auzi mugind turme, iar printre ruinele edificiilor imperiale s-ar vedea bordeie păstoreşti — ceea ce era adevărat pentru Roma medievală :

> Ce însemnează însă cetatea Moldovei sau oraşul scaunului domnesc Suceava, daca puternica cetate a Romei [...] au căzut [...]. Craii, consulii, împăraţii, eroii au trecut ca nişte umbre. Şi ce-au rămas astăzi în Roma din toate templele, statuiele, palaturile, pridvoarele, coloanele ce împodobeau această cetate... timpul toate le-au învechit şi le-au năruit, şi turmele zbiară în piaţa numită Forum, unde populul Romei se aduna de hotăra soartele împărăţiilor lor. [...] cînd vede cineva printre rîsipitele ziduri ale împăraţilor Romei cocioabele păstorilor, se uimeşte de nestatornicia şi de deşărtăciunea lumii, în care timpurile deopotrivă dărîmă palatul împăratului şi bordeul săracului...

Ruinele Romei le contemplase cu ochiul propriu alt moldovean, Gheorghe Asachi, care tipărise în 1836 ştiuta odă *Cătră* [*La*, în altă variantă a titlului] *Italia*, datată succesiv 1812 şi 1809 :

> Pe a Tibrului şes Roma tăbărîtă-i ca un munte,
> Din palaturi surupate şi morminturi adunat,
> Între care Capitolul o căruntă nalţă frunte,

[119] Autorul avea un manuscris al traducerii lui Tăutu (cf. N. Cartojan, *op. cit.*, loc. cit.).
[120] *Meditaţie...*, în „Foaie...", VI (1845), *49*. Textul e iscălit cu două cruci — semnătură identificată de P. Cornea, *Un paşoptist renegat : N. Istrati*, în *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, 1962, p. 321—353, special p. 336.
[121] *Suceava şi Alexandru cel Bun în secolul al XV*, în „Calendar pe 1854", Iaşi, p. 1—16 ; Stamati citat după *Muza românească*, ed. I. Rotaru, Bucureşti, EL, 1967.

Ce de barbari şi de timpuri cu respect i s-au pastrat,
Unde un popor de statui, a lui Fidias urzire,
Vinta Greciei ş-a Romei îmi arată la privire.

Venind la Roma cu sentiment naţional, Asachi alege din noianul de relicve columna lui Traian :

Între sfărămate temple, obelisce şi coloane;
Ca un turm [*sic!*] de fer întreagă stă coloana lui Traian,
Pre ea văd Istrul să pleacă Iasienei Legeoane,
Cum cu patria sa pere a Decebalului oştean.

Om de cultură înainte de toate, Asachi observă că la Roma, după ce „vechiu stejarul au răpus de bătrîneţe", răsar „plăcute floricele" : „Ariost şi Rafaele, Galileu, Colomb", prin ei Italia înălţîndu-se iarăşi. Dacă admitem datarea autorului, oda ar fi întîia atestare a literaturii ruinelor în limba noastră ; faptul e îndoielnic, şi prin tehnica poetică, şi prin absenţa textului în manuscrisul din 1820. Este însă posibil ca prima redactare să fi fost în italieneşte (Asachi ajunsese în Italia în 1807), şi atunci datarea 1809 sau 1812 s-ar confirma [122].

Tot Stamati versifică motivul în metru popular, cu decoraţia folclorică lansată de Alecsandri :

Cînd aş fi o frunzişoară
Ca de zefir aripioară, [...]
Pîn' la Moldova să zbor.
Acolo drag mi-ar fi mie
Sus în văzduh să plutesc,
De unde se văd o mie
De cadre ce se zăresc [...]
Acolo zidiuri căzute
De cetăţi ce pomenesc
Faima Daciei trecute
Şi-a neamului românesc [123].

Apoi invocă ierarhic organizarea militară medievală, şi corpurile de oaste apar cu armamentul specific, ca în litografiile lui Asachi ; trecerea în revistă urmează schema „ubi sunt" :

Unde-s hatmanii aciea
De buzdugani purtători [...]
Unde-i ceata panţirească
Ce păzi stema domnească
Pe tot timpul înzăuaţi
Ca zmeii înfricoşaţi?
Unde-s copiii de casă [...]

[122] Asachi citat după *Poezii a lui aga G. Asaki*, Eşii, 1836. Chestiunea datării odei *Către Italia* a fost ridicată, cu argumente impresioniste, de Ş. Cioculescu, în Ş.C., Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Bucureşti, 1944, p. 20 ; discuţia problemei, la P. Cornea, *op. cit.*, p. 321—324, care consideră plauzibile datările poetului.

[123] *Dorul de patrie*, ed. cit. ; publicată cu titlul *Dorinţă sau vidénie* în „Foiletonul Zimbrului", 1855, 20 februarie, apoi în „Atheneul Roman", I (1866), 6—7, p. 180—185.

Scanned with OKEN Scanner

Unde-s mocanii de munte
Ce purta prăştii şi lănci [...]
Unde-s cete cu sineţe
A ghibacilor plăieşi.

În fine, cum topografia ilustră prin fapte de arme echivalează ruina, indiferenţa păstorului trece asupra plugarului arînd vechile cîmpuri de luptă:

Deci unde-odinioară
Cîmpii se cutremurară
De biruinţi româneşti,
De vaete duşmăneşti,
Acolo plugarul mînă
Leneşii boi hăulind.

În 1860, Suceava inspiră un lung poem şi lui Romulus Scriban, care se lamentează pentru căderea „anticei cetăţui" sub „giugul duşmăniei, în mînile streine":

Românul ce odată cu fală te-au domnit
Nu poate azi să vie pe muri-ţi de granit
Să giure pe-a sa armă cumplită resbunare,
Duşmanului ce astăzi sub giugul său te are [124].

Cum se vede, moldovenii cîntă mai ales ruina locală, izolaţi la modelul regional, Hrisoverghi (din care vine preocuparea specială pentru starea contemporană a zidăriei [125]), ori la Volney — mult mai important pentru istoria motivului aici decît în Ţara Românească.

★

În Ardeal, un M. Cetăţeanul (pseudonim?) descrie tîrziu ruinele de la Orlea, urmînd probabil pe Heliade, care impusese pastelul:

Ruina din înălţime lin stă şi se preuită
La şuierul de apă ascultă prea doios [...]
de raze luminoase
Ruina se-ncunună şi stau pe ea lucind,
Ca cum ar vre să-nvie vechimi prea glorioase
Prin dînsa tot aleargă în mii colori trecînd [126].

Versificatorul e însă un spirit fără vocaţie lirică, avînd mai aproape epigrama:

Căci iată săpătorii comoarelor s-apropie [...]
În sînu-i nemic alta, ci numai oase-aflînd.

[124] *O noapte pe ruinele Sucevei*, în „Steaua Dunării. Zimbrul şi vulturul", V (1860), *69*, 18 aprilie.

[125] Începînd din 1838, C. Negruzzi a protestat mereu contra neglijenţei manifestate de guvern faţă de monumentele arheologice: *Vandalism* (care i-a adus exilul la moşie), *Cîntec vechi*, etc. În 1857, G. Sion ajunge la relatarea contabilă, făcînd socoteala cîştigurilor celor care au vîndut piatra de construcţie şi lemnăria cetăţii Ismail (cf. *Suvenire de călătoria...*).

[126] *Ruinele de'n Orlea* (*Vallea Hœtiegului de'n Ardeal*), în Arune Pumnul, *Lepturariŭ ruminesc*, Vieanna, 1862, tom. II, partea 2; tot aici — în ideea unităţii etnice — sînt reproduse texte similare din Moldova şi Ţara Românească: *O noapte pe ruinele cetăţii Neamţul* (M. Cuciuran) şi *O noapte pe ruinele Turnului Severinului* (Gr. Miculescu).

Scanned with OKEN Scanner

Mult mai devreme, prin 1820, sibianul Vasile Aaron (1770—1822), avocat și literator popular, asociat obișnuit de istoriile literare lui Ioan Barac, abordase în treacăt tema ruinelor, într-un poem de peste 4000 de versuri, *Reporta din vis*, rămas în manuscris pînă în 1868, cînd se tipărește fragmentar și fără semnătură în „Telegraful român" din Sibiu, nr. *7—11*. Ca și Barac, Aaron făcea operă luministă, de vulgarizare, traducînd poeme epice ilustre, în versuri de factură folclorică; publicul de cultură medie și chiar joasă gusta peripețiile — romanești aproape în felul basmului ori al cărților populare —, istorisite într-o formă prozodică familiară. (Poemul lui Barac *Arghir și Elena* era de-a dreptul roman cavaleresc, sucind mințile unor Don Quijotte feminini și de mahala, după cum aflăm din piesa *Îngîmfata plăpumăreasă* a lui Costache Caragiale). *Reporta din vis* — care ar putea fi o compilare originală mai degrabă decît o traducere directă — este povestea (zisă la persoana întîi) a aventurilor consumate oniric de un tînăr, căruia un bătrîn „cu barba căruntă, cu albe veșminte", îi apare în vis, spre a-l conduce printr-o lume fictivă, cum Vergiliu îl condusese pe Dante prin infern. În drum, întîlnesc personaje istorice ori figuri alegorice, sensul întîmplărilor stînd în aspectul inițiatic și în demonstrația etică, fundată pe principiul religios și medieval „vanitas vanitatum". Lungă vreme neștiut, ca și *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, poemul n-a avut descendență. Începutul îl arată pe tînăr gonind după isprăvi cinegetice; rătăcit de „soțiile" sale, adică de ceată, ajunge într-o „dumbravă minunată foarte", cu „rîuri curate din peatră eșite", chiar sub ruinele Sarmisegetuzei, a cărei soartă îi amintește de Troia (Aaron tradusese și *Eneida*):

În Dachia sînt acuma și eu,
Precum au vəit bunul Dumnezeu,
Aproape de locul unde fu zidită
Sarmizeghetuza, cetatea vestită.
Zidurile rupte încă o arată
Că au fost cu totul mărită odată,
Iar acuma vatra abia să cunoaște.
(O, cum să topească tot orice să naște!)
Petrii răsturnate, ziduri ciungărite,
Monumenturi scrise de vremi prăvălite,
Pivniți în pămînt urșilor căscioare —
Trist, trist strălucește și înaltul soare
Toată starea ei e asămănată
Cu cetatea Troia, cea prin greci stricată.

Mai jos, într-o notă, se dă o listă a localităților de interes arheologic, „în Ardeal, precum și în alte părți ale Dachiei": „pe vîrvul unui munte tocma lîngă Brașov", Tălmaci lîngă Turnu Roșu, Orlat, Sibiiel, Tilișca, etc. De cînd s-au găsit „pravul de pușcă, pușca și tunul", altele sînt „mișloacele de ostire", încît cetățile „le lasă părăsite": „pe șanțuri și într-însele înlontru precum și împrejurul lor au crescut tufe și spini". Astăzi, oamenii „cei nepricopsiți" le cred construcții ciclopice („cetăți de uriești zidite") — cei

învăţaţi le ştiu ale „dachilor" sau, pe altele, ale romanilor [127]. Spiritul istoric şi ştiinţific al Şcolii Ardelene se vădeşte şi în poezie.

2. Muntenii

Faţă de peisajul regional al poeziei moldave, în Ţara Românească amatorii vestigiilor cultivă spaţii mai vaste. Muntenii manifestă gustul policromiei. Trei sînt direcţiile principale : ruina exotică, arheologia romană şi cetatea Tîrgovişteі, canonizată prin tradiţie.

a) Ruina exotică

La 1843, Boliac se arăta tentat de geografia cosmopolită şi de edificiul antichităţii afro-asiatice :

Prieteni! priviţi zidul acela chinezesc,
Şi templi Elefanţi, colosuri egiptene,
Pagode suterane, pagode indiene,
Ce se mai lupt cu timpul ca neamul omenesc :
Şi spuneţi, unde-i omul ce-odată le-a zidit?
Priviţi Memfis, Efesul; priviţi Babilonia
Cetăţile năprasneci din Indii şi Asia [...]
Priviţi Sidonul, Tirul, ce pe profeţi au dat;
Gîndiţi l-a lor putere, pe lumea cunoscută; —
Căutaţi-le ruina![128]

Mai departe contemplă ruina în arheolog, alunecînd spre terminologia tehnică, cu patosul diletantului :

Miraţi-vă acuma de cărămida lor!
Umpleţi-vă-ţi museul de săpături, inscripţii
Căutaţi chei d-alfabeturi! Croiţi-vă-ţi descripţii!

De efect poetic este proiecţia la treptele ulterioare ale cronologiei, cum făcuse şi Chateaubriand lîngă Coliseu :

Ca mîine Paris, Londra, pe ruina lor
'Şi vor spune epopea la alţi proşti învăţaţi.

În linia lui Volney, caducitatea metropolei duce la încheierea socială, însă Boliac înscenează frenetic spectacolul apocalipsei, avînd voluptatea

[127] Aaron citat după ms. rom. B.A.R. 214, copiat pentru *Documente şi manuscrise literare*, IV, de colegul Andrei Nestorescu, căruia îi mulţumesc şi aici ; „Telegraful român", 1868, lipseşte din colecţiile bibliotecilor bucureştene. Pasajul citat, la f. 6 r., vv. 13—26 ; nota, la f. 32 r.—32v. Pentru întregul poem, a se vedea G. Sion, *„Reporta din vissu". Conferinţia literară ţinută în sala Atheneului la 6 Februariŭ 1868*, Bucureşti, 1870 (Sion descoperise în biblioteca lui Andrei Mureşanu un manuscris care se aflase şi în posesia lui T. Cipariu), şi Aron Densusianu, *Istoria limbei şi literaturei române*, Iaşi, 1885, p. 252 ; datarea aproximativă 1820, propusă de P. Cornea (*op. cit.*, p. 140). Personajul Reporta din vis este tînărul, nu bătrînul care i se arătase acestuia în vis (şi care-l botează astfel — cf. ms. f. 7r.), cum afirmă Maria Protase, în *Istoria literaturii române*, II, Bucureşti, Ed. Academiei, 1968, p. 91.

[128] *Cugetare*, în *Din poesiile lui Kesar Boliac*, Bucureşti, 1843.

distrucției și unind poza satanică byroniană [129] cu blestemul biblic, din care vine invazia faunei joase :

Ca mîine-n aste templuri, palaturi și cetăți,
Lăcaș al veselii, al pompi, al trufii,
Săracul unde-ațintă p-ăl beat al bucurii,
Și unde desfrînarea se-mbată-n nedreptăți,
Castori or să se-adune ; maimuțele jucînd,
Or să se strîmbe-n ceoburi din lustrurile sparte ;
Și bufnița, ciovlica, țipînd p-un colț departe,
Vor trage prin palaturi cîrduri de lupi urlînd.

Tot Boliac începe promenada meditativă pe sub vestigiile cetăților danubiene, însă evocînd evenimente balcanice, fără legătură cu epoca romană :

P-un colț ce mai rămîne dintr-o cetate-ntreagă
Și unde cîrjaliul tabanul ascuțea, [...]
Eu vin fără sfială în murg de înserare,
Îmi plimb a mele gînduri [130].

În 1846 versifică întîia oară subiectul Bolintineanu, cel mai mare amator de arhitectură năruită din literatura noastră. *Pe ruinele cetății lui Țepeș* (în *Poesii*, București, 1846) și *Tărgoviștea* (în *Conrad*, București, 1867) unesc locurile comune ale modelelor naționale ; poetul însă întreprinde și turul arheologic est-mediteranean, pe urma voiajorilor romantici, din care transcrie în *Călătorie la Ierusalim în serbările pascelui și în Egipt*[sic !], Iași, 1856. Ca și aceia, Bolintineanu relatează nu atît emoția peisajului, cît referirile livrești la topografie. Impresionat de Tyr, se grăbește să-l citeze pe profetul Ezechiel ; peste tot autorul își întărește cartea prin erudiția altora, traducînd fără trimitere pe Volney ori pe geograful Charles Texier [131]. Mirajul orientului stă în sentimentul muzeistic :

Oriunde ochiul se oprește, oriunde piciorul călătorului calcă acest tărîm, pulberea acestor locuri este amestecată cu țărîna eroilor [132].

[129] Byronismul lui Boliac este observat de O. Papadima (*op. cit.*, p. 55), în legătură cu meditațiile în proză din 1835, considerate de P. Grimm imitații după Young, prin traducerea lui S. Marcovici. O. Papadima demonstrează meditației o tradiție autohtonă în linia creștină (p. 49—52), însă analiza textului lui Boliac (p. 52—59) arată nu independența față de Young, ci doar voința de a întoarce byronian tonul melancolic religios, căci schema compozițională a lui Young e urmată cu program polemic implicit. Încît constatarea lui P. Grimm nu poate fi răsturnată, iar meditația romantică — răzvrătită sau resemnată — are sursele livrești tot în romantism. Dealtfel, Boliac e un spirit obsedat de polemică și competiție, și este de bănuit că *Zburătorul*, spre pildă, datat ,,[1]836, aprilie 3", dar publicat abia în *Poesii nuoe*, 1847, fusese stimulat de poemul lui Heliade, apărut la 1844 în ,,Curier de ambe sexe" : dacă datarea 1836 ar fi corectă, neincluderea în ediția din 1843 este ciudată, căci subiectul era inedit. Singura explicație rămîne inexistența poemului la data volumului, deci compunerea lui după *Zburătorul* lui Heliade.

[130] *Pe malul Dunării*, în *Poesii nuoe*, București, 1847.

[131] Cf. D. Popovici, ed. Heliade, I, p. 578, care stabilește izvoarele *Călătoriei* ... în Volney, Michelet, Lamennais — pentru ideologie, erudiția bazîndu-se pe Volney, ,,Champolleon" și, mai ales, Texier. D. P. însă absolutizează, căci uneori Bolintineanu îi pomenește pe predecesorii săi ca surse.

[132] *Călătorie* ..., ed. II, București, 1867, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

Straturile cronologice sînt aici unite într-un spaţiu restrîns, şi splendoarea antică se învecinează fără tranziţie cu mizeria contemporană. Încît spiritul, considerînd spectacolul umanităţii, merge automat spre filozofia istoriei, pentru care Bolintineanu îl are la îndemînă pe Volney : ignorînd „legea naturală", statele pier. Lamartine intercalase poeme în relaţia de călătorie ; Bolintineanu îl imită, adăugînd prozei informative meditaţii în versuri (pe care le publică apoi independent în *Poesii*, Bucureşti, 1865), inspirate de contemplarea vestigiilor ilustre. Ruinele Alexandriei îi evocă figura Cleopatrei, în decor de lascivitate fastuoasă — tabloul are aspect parnasian (Th. Gautier şi Heredia au găsit în Egiptul hieratic şi milenar un peisaj virtual parnasian). Fantoma Cleopatrei ia locul „geniului mormintelor" din Volney, spre a expune ideea fragilităţii umane, dintr-un unghi mai feminin :

Oh ! cursul vieţii trece cum trece-o sărutare
Aicea pe pămînt !
Putere, fericire şi nume mîndru, mare
Nu vor putea să-mpuie la viermii din mormînt [133].

Piramidele — martori cvasi-geologici ai evoluţiei umane pe Terra — prilejuiesc o mică legendă a secolelor ; sensul istoriei e ascendent, ca la Alexandrescu, sursa ideologică a lui Bolintineanu fiind tot Volney :

Popoare noi venit-au şi au trecut din viaţă ;
Mai multe tronuri mîndre d-atunci s-au răsturnat
Şi lumea fugătoare schimbat-a a sa faţă
În cursu-i minunat.
Chiar mintea omenească luat-a o schimbare ;
De zeii săi poetici şi cerul a scăpat
Iar voi, o, monumente d-eternă admirare,
Nestrămutate-aţi stat !

Apoi apar umbre, care înscenează vaste cîmpuri de bătaie : Cambises luptîndu-se cu egiptenii, schimbat de Alexandru Macedon, în locul căruia vine un erou în „redingot albastru", adică Napoleon, trecîndu-se de la carul antic la tunuri. Imaginaţia poetului e stimulată de macabru, căci umbrele în mişcare sînt schelete.

Bolintineanu are gustul dramatizării şi se deduce tehnica „legendelor istorice", unde dezvoltă ca scop în sine latura dinamică a viziunii declanşate mecanic de peisajul cu trecut glorios. „Legenda istorică" deturnează poezia ruinelor în reprezentare teatrală, avînd la bază apariţia scenică a spectrului din *Les Ruines*. Argumentul moral al spectacolului este „ubi sunt haec tempora" :

Unde este timpul cel de bărbăţie
Cînd murea Românul pentru-o datorie [134]

[133] Bolintineanu compune şi o istorie romanţată a personajului, în proză : *Cleopatra, regina Egiptului*, Bucureşti, 1870.

[134] *Un ostaş român închis peste Dunăre.*

toată demonstrația făcînd futurologie patriotică și optimistă, repede popularizată prin manualele școlare :

Viitor de aur țara noastră are
Și prevăd prin secoli a ei înălțare [135].

Eroii neamului sînt deci aduși pe scenă în ipostaze sublime, spre a sta pildă de energie urmașilor. Ideea nu era nouă ; de Bonnard (1744 — ?), predecesorul doamnei de Genlis ca preceptor al copiilor lui Philippe d'Orléans, îl invoca la fel pe Bayard :

De ta tombe, ô Bayard ! rappelle-nous ses lois [*ale onoarei cavalerești*]
Que le Français qui dort se réveille à ta voix
Et rends jusqu'à ton ombre utile à la patrie [136].

Avînd versul facil și cantabil, Bolintineanu multiplică procedeul la scară de serie, luînd la rînd eroii cronicilor și acoperind, într-un pelerinaj programatic, mai toată topografia ilustrată marțial, fără simpatii speciale pentru vreuna din provincii : el cîntă egal pe românii sud-dunăreni ori pe cei de peste Milcov, în spiritul unionismului cultural al „Daciei literare".

Pelerinaj fictiv, însă respectînd convenția epică a călătoriei, este și *Conrad*. Poemul e împărțit în patru cînturi pe criteriul geografic, modelul fiind *Childe Harold*, căruia Conrad îi reproduce dispoziția melancolică și pasiunea vagabondă. Personajul parcurge spațiul în romantic avid de arheologie și contemplînd vestigiile spre a discerne destinele umanității, fundat ideologic pe Volney :

Aceste-antice locuri, aceste mari ruine,
D-ursita omenească vorbesc cu mult mai bine
Decît o poate spune orice religiuni,
Orice filozofie, nebune ficțiuni !
[...] popoarele nebune
Luptînd ca să împace fatal-ambițiune
Acelor ce-i guvernă, crezînd că se muncesc
Să aibă o libertate pe cînd ei se robesc.
Crezînd să dobîndească un nume, ficțiune !
Și cărți zic putere, mărire, națiune !
Ei uită că s-arată un timp cînd toate mor
Cînd un mormînt pe toate apare-ntristător.

Cîntul I (*Ionienele*) cuprinde antichități elene. Venind dinspre mare, Conrad „salută țărmuri sfinte", căzute „acum atît de jos", însă sentimentul pios nu-l ferește de confuzii, istorice :

Terîmul unde fuse Efesul, templul mare
Al zeului Apolon [!]

ori zoologice : în alte ruine geme „plin de dor" șacalul, pe care Volney îl întîlnise la Palmira. Cîntul II (*Syrienele*) evocă Baalbek-ul „antic ca lumea,

[135] *Mircea cel Mare și solii*.
[136] *Vers mis sur le tombeau du chevalier Bayard*, în Prosper Poitevin, ed. cit.

ca soarele trufaş" şi Palmira — căci Siria ajunsese prin Volney Mecca hagialîcului romantic —, apoi Tiberiada şi Iordanul, sanctificate religios de tradiţia biblică, iar literar de voiajurile lui Chateaubriand şi Lamartine. Cîntul III (*Egiptul*) e dedicat edificiilor faraonice, care au tentat pe „toţi concherantii lumii": „Alexandru, Pompeu, Cesar, Antoniu, Octav, Napoleon". Prin aglomerarea ciclopică, Memphis, piramidele şi Teba întrec ruinele clasice:

Streine ce sînt oare ruinele ce-admiri
Ale Ateni, Romii şi splendidii Palmyri,
În comparaţie cu acestea?

Urmează dizertaţia teoretică, parafrază în versuri la Volney:

Dar acolo unde viaţa, sciinţele lumin
E geniul! şi geniul aduce fericire
Prosperitate, viaţă, putere şi mărire,

Se invocă şi patria, prilej de a deplînge decăderea virtuţii romane pe ţărmul Istrului:

Colonie Romană! tu sentinelă-antică
A Romii de la Ister, în regia scytică,
Tu dormi şi arma zace alături aruncată.

Cîntul IV (fără titlu) descrie antichităţi mai vechi şi mai noi din Italia, „Francia", „London"; pînă la urmă

Vederea se delasă de-atîta ruinare.

Cu Bolintineanu, poezia vestigiilor arhitectonice devine şi la noi cosmopolită. Contemporanii, şi ei bîntuiţi de nostalgia ţărmurilor îndepărtate, văd totuşi mai bine peisajul apropiat. C. D. Aricescu, simpatizant al poeziei, invocase şi el Palmira:

Al timpului marş iute, Palmire ce sfărîma[137]

şi se încîntase de toponimia exotică a antichităţii, juxtapusă în stil medieval, dar cu exaltare tipic munteană, semănînd bine cu verbozitatea simbolistului Minulescu:

Unde este Roma, unde e Atena?
Unde e Palmira, unde Cartagena?
Unde este Tirul, unde e Sidonul?
Unde Ecbatana, unde Babilonul?[138]

spre a ajunge la încheierea morală *pro virtute*:

Tot se stinge, piere, oameni şi popoare;
Numai tu, Virtute, eşti Nemuritoare!

[137] *Meditaţie*, în *Cîteva ore de colegiu*, Bucureşti, 1847.
[138] *Meditaţie*, în *Arpa română*, Bucureşti, 1852.

Scanned with OKEN Scanner

Însă relicva națională îi e mai la îndemînă. În *Visia* (*Cîteva ore...*) vede în vis o fecioară care, purtînd cunună de spini, plînge printre ruine vechea glorie a Romei și se străpunge cu un pumnal; alături stă dărîmată statuia libertății. Cu vremea, Aricescu coboară tema la relația turistică de excursie duminicală:

Azi am vizitat, amice, cetățuia cea vestită
A lui Radu Negru Vodă, de el sau altul zidită
P-o stîncă sub care urlă Dîmbovița zgomotoasă,
Nu a mai rămas dintr-însa decît o ruină roasă
D-al Timpului solid dinte, ce nu respectă nimic[139].

Eroi „cu inima belicoasă au smerit aci trufia Barbarilor"; în concluzie, sînt aplaudați urmașii, care au probat marțial continuitatea stirpei:

Trăiască ostașii noștri, ce-n lupta de sub Balcani,
Probară că sînt urmașii veteranilor Romani.

Mai poet este G. Cretzianu, care se arată impresionat de crepusculul Veneției:

Nu mai vede Bucentaurul
Ale mării cununii[140].

La noi, Alecsandri cîntase Veneția solară, unde se plimbase în „gondoletă" cu „Ninița"; prin Byron, Cretzianu așază Veneția în seria ruinelor ilustre: Palmira, Troia, „Cartagul", Tir, Sidon, Memfis, Teba. Vîntul răstoarnă în canale pietre surpate din palatele vechi, roase lent de „geniul Ruinei", și cetatea va fi „învălită [...] d-a mării cîmpii". Însă degradarea arhitecturii este aspectul vizibil al decadenței unei civilizații, căci în Veneția „iubită de glorie, d-arte, d-ai muzelor fii"

Nu mai nasc ca altădată
Veronezi și Tițiani[141].

În fața ruinei autohtone, Cretzianu strică tradiția meditației solitare, organizînd o excursie de poeți, care fac tabără în curtea mînăstirii Cozia:

În curtea mănăstirii un foc mare licură;
Fantasmele nocturne se par că-l încongiură

[139] *O escursiune pe munți*, București, 1878.
[140] *O noapte la Veneția*, în *Melodii intime*, București, 1854.
[141] Subiectul va fi ilustrat în poezia românească de Eminescu și este de observat că tot Cretzianu premerge aceluia în interesul pentru „metempsicosă": un poem cu acest titlu îl arată stînd pe o culme, unde dialoghează cu un „înger-muere" și trece prin încarnările succesive Scipio, Horațiu, Pergolese, Byron; secole curg în clipe, căci abia și-a împlinit Scipio „fatala dorință" de a spulbera „Cartagul" și „superba" Romă „se dărăpănează". Confuz, concluzia demonstrației este eterna reproducere a arhetipului:

Viitorul este săpat în trecut [...]
Și-oamenii adese sînt ca cele flori
Ale căror frunze cad, fiind uscate,
Dar răsar mai june la vărsat de zori.

Pentru soarta motivului poetic „Veneția" la noi, vz. studiul (lacunar) al lui N. I. Apostolescu *„Veneția" în poezia românească*, în „Noua revistă română", VIII (1910), 8, p. 113—116.

Ş-un cîntec se aude în sus purtat de vînt:
Sînt barzii României ce-ntoan-ale lor lire:
Ce plini de înfocare, aici vin să se-nspire,
Trecutul să rechieme l-al Mircii vechi mormînt[142].

Şapte „barzi" evoluează solo, apoi în cor, invocînd fantoma lui Mircea în scop patriotic; unirea forţelor are efect:

Cînd Barzii în unire întoană o cîntare,
Strebuna bărbăţie resare din mormînt.

Mare amator de ruine se arată G. R. Bossueceanu (G. Ilaru), director-proprietar al „Albumului litterariŭ", revistă mensuală (apărută în 1856—1857) pe care o specializează în invocarea vestigiilor. Începutul îl face chiar din primul număr, cu o *Odă la cîmpul Călugărenilor*, unde demonstrează roadele cultivării tradiţiei, prin exemplul Greciei:

E! ce Călugărene! Plateea, Termopile,
Prin suvenire Grecii din morţi au înviat[143].

La fel de „belă d-a gloriei zimbire", cîmpia victoriei lui Mihai trebuie să renască „virtutea" uitată, căci Roma şi Sparta s-au „redus" în cenuşă cînd au schimbat datinile, ignorîndu-şi trecutul. De interes pentru mecanismul circulaţiei temelor poetice în literatura curentă a epocii este contaminarea motivului fetei tinere pe patul morţii, lansat de Bolintineanu:

Dar încă România n-avu d-acele nume
Sau d-au avut trecutu-i nu-i încă cunoscut;
Să moară aşa de june fără a trăi în lume,
Să moară şi pe fruntea-i în loc de verzi cunune
Secolii s-arunce un văl nestrăbătut!

Tot Bossueceanu transformă vestigiul arhitectonic în fundal stereotip pentru istorii sentimentale. *Suvenire de călătorie* e o nuvelă cu cadru, care evocă ruinele occidentale. Autorul şi amicul său, tînărul Rodolfo, călătoresc prin Austria şi Germania; surprinşi de furtună, se adăpostesc într-un castel ruinat, unde acela îi povesteşte o aventură cu o femeie misterioasă, întîlnită la Roma, pe ruinele Coliseului. Ei petrec „nopţi memorabile" meditînd asupra „neantului lucrurilor omeneşti", pierduţi „într-o mare de ruine", pînă cînd femeia dispare şi Rodolfo o regăseşte la Veneţia, în decor rafinat: „ruine şi moarte de o parte, viaţă şi amor de alta". Erotismul acesta are funcţia drogului, şi Musset îşi imagina la fel nopţile veneţiene (*Venise*, în *Contes d'Espagne et d'Italie*, 1830):

Laissons la vieille horloge
Au palais du vieux doge [...]
Comptons plutôt, ma belle,
Sur ta bouche rebelle
Tant de baisers donnés...

[142] *Cîntarea barzilor la mormîntul bătrînului Mircea* (datată 1847), în *Melodii intime*.
[143] *Odă* ..., în „Albumulŭ litterariŭ", I (1856), *1*, p. 9—16.

Invidiind „lira lui Byron", Rodolfo o exersează pe a sa :

Luna rîde de ruine
Buha plînge cobitor
Ear tu Romo în suspine
În neant cobori uşor[144].

G. G. Meitani, care în 1891 va cîştiga la concurenţă cu Caragiale şi Gherea premiul Academiei Române[145], cînta la 1860, pe urmele lui Chateaubriand şi Lamartine, cetatea sfîntă a creştinismului, Ierusalimul. Singurul element de interes e folosirea terţinei :

Ce glorie înaltă
Avu. Şi adăpată
A fost de bucurii.

Sionul ce-acum plînge
Cu lacrăme de sînge,
Căci tot e-acum perdut[146].

b) Arheologia română

Epoca cultivînd programatic istorismul[147], spiritele riguroase şi fantazia diletantă se pasionează egal pentru arheologie. „Curierul" comentează călătoriile în Orient întreprinse de Chateaubriand şi Lamartine (VII, 1836, p. 86—87). În căutarea argumentelor materiale ale vechimii etnice, se descoperă cetatea dacică şi castrul roman : tot „Curierul" anunţă găsirea unor temple romane la Turnu-Severin (13 octombrie 1837). Pînă în 1850 se publică 74 de articole de arheologie, din care 50 despre antichităţile româneşti[148]. Se fac şi excursii cu scop arheologic : în 1845, Boliac, Laurian şi Bolintineanu colindă Muntenia, şi primul tipăreşte rezultatele (ceea ce îi aduce din partea lui Laurian întîmpinarea de furt ştiinţific, pe care o respinge). Treptat apar deci noi ruine şi poezia se mută spre acestea. Cum se vede, şi aici întîietatea va fi tot a muntenilor.

În „Albumulŭ litterariŭ" al lui Bossueccanu, un A. Lăzărescu invocă cetăţuia romană de la Rîmnicu-Vîlcea, căreia îi lămureşte numele, în notă, prin etimologia latinizantă (eronată) Romanica-Villa :

[144] *Suvenire* ..., în „Albumulŭ...", I (1857), *3—4*.

[145] G. G. Meitani a primit premiul „Eliade-Rădulescu", de 5 000 lei, pentru *Studie asupra Constituţiunei Românilor din 1 iulie 1866* (raportor, G. Barit). Au mai concurat : junimistul A. Naum, profesorul de drept C. G. Dissescu, Smaranda Gîrbea, Gherea (cu *Studii critice*), şi Caragiale (cu *Teatru* şi *Năpasta*). Pentru ultimii doi a raportat defavorabil Hasdeu. G. Sion a vorbit pro Gherea, dar contra lui Caragiale — I. Negruzzi pro ambii. Decisivă a fost intervenţia lui D. Sturza, care, în acord cu Hasdeu, s-a declarat categoric împotriva lui Caragiale : „D-lŭ Caragiali are talent, dar ar trebui să-l întrebuinţeze în lucrări bune. D-lŭ Caragiali să înveţe a respecta naţiunea sa, iar nu să-şi bată joc de ea". Ca urmare, Caragiale a primit cele mai puţine voturi : 3 pro, 20 contra (S. Gîrbea avusese 5—18). La al doilea scrutin, Meitani a obţinut premiul cu 20 de voturi (cf. *Analele Academiei Române*, seria II, tom. XIII, 1890—1891, partea administrativă şi dezbaterile, Bucureşti, Carol Göbl, 1892, p. 135—142).

[146] *Ierusalim*, în *Cînturi intime*, Bucureşti, 1860.

[147] Vz. direcţiile şi manifestările interesului pentru istoria naţională în deceniul 1830—1840 la Paul Cornea, *Originile* ..., p. 490—498.

[148] Cf. I. Lupu, N. Camariano, O. Papadima, *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti, 1790—1850*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Răspunde, Cetăţuiă, ce-ţi pare ţie oare
Că sînt astăzi Românii ce vezi pe aste lunci?
N-au ei virtuţi eroici, de Patrie amoare?...
— Tu taci, fort respectabil; dispreţul ne arunci[149].

Ruinele de la Turnu-Severin inspiră pe mai mulţi. Întîiul pare a fi fost un G. Miculescu, poet doar cu această ocazie, care compune prin 1853 *O noapte pe ruinele Severinului*, publicată însă abia în 1857; în prefaţă explică cum N. T. Orăşanu, ştiindu-i textul, îl tipărise cu „preschimbări" şi sub numele său în „Calendarul" lui G. Ioanid pe 1856. Oricum, poemul adună locuri comune. Autorul invocă Dunărea, martor natural al expediţiei lui Traian în Dacia; răsare luna şi stelele „schinteiază", cu o lumină melancolică „ca a lampei sepulcrale", apoi se pune în scenă tabloul luptei dintre Traian şi Decebal: podul este jugul Danubiului; urmează un breviar de istorie naţională, ca la Heliade, elogiul lui Mihai — înverşunat mai ales pe unguri, căci ar avea scrisă pe frunte „mundana vanitate" — şi se proclamă frăţia între români (sîntem înaintea Unirii) şi a acestora cu italienii şi galii. Tot în 1857, Bossueceanu — literator foarte atent la noutate — atacă şi el subiectul într-un poem cu titlu tenebros, *Misterul nopţii la Turnu-Severinului*, folosind edificiul lui Apollodor ca decor pictat pentru meditaţia în doi. Poetul stă „rezimat" la o fereastră, avînd alături pe „bela-i", care manifestă dispoziţii hamletice:

Contemplă-mi zice dînsa cel turn în ruinare,
Pe unde eri cu oase noi ambii ne jucam:
Acela e trecutul, cu umbrele-i d-uitare,
Cu lumi şi suvenire ce-n darn le căutam. [...]
Şi mîine ca noi alţii veni-vor în durere
Peste-ale noastre oase şi hîrce a călca[150].

În 1858, institutorul G. Bailleanu vine *La ruina podului lui Traian şi Danubiu*, spre a rima locul comun al sentimentului naţional. Dunărea este „fidel martur" a cîte s-au făcut pe „ţărmi", iar podul deşteaptă „simţul adormit", pentru ca urmaşii să fie „capabili" de „un nume de roman"; românii deci

au de la natură
Talent, curagiu, geniu şi sînt eroi prea buni[151].

Mecanica motivului, absolut fără valoare, se observă şi la M. D. Macedonski II — unchi lui Alexandru —, care reia subiectul de două ori: *Pe ruinele Sever* şi *Sonet la Ruinele Sever*[152]. El este involuntar ironic, denunţînd convenţia:

În ast fel de meditaţii
Unii fantasme priveau
Ce spuneau în aclamaţii
În ce glorie luceau.

[149] *Cetăţuia*, în „Albumulŭ...", I (1857), *5*, p. 6—10.
[150] *Misterul* ..., în „Albumulŭ...", I (1857), *2*, p. 27—32.
[151] *La ruina* ..., în „Naţionalul", jurnal politic-comercial, I (1858), *31*, 24 martie.
[152] Ambele texte în *Buchetul prima-verei*, Bucureşti, 1862.

Scanned with OKEN Scanner

Însă şi lui „ruina-mbătrînită" îi „geme" pe tema epigonică, făcînd satiră de moravuri : la vremea glorioasă nu vedea „cochete fără spirit", nici „banchete date pentru vreun post". Aici autorul adoarme de-a binelea, în complicitate cu cititorul cumsecade şi nemetafizic :

Este drept ruina poate
Avea mult a-mi raconta ;
Dar eu ca al vostru frate
Începui a dormita.

Campionul arheologiei antice este maiorul Dimitrie Pappasoglu, mare colecţionar de antichităţi şi expert amator. În 1857 avea adunat un muzeu întreg, organizat în mai multe „despărţiri", cuprinzînd medalii, monede, statui, arme, „bareliefuri", poterie, antichităţi orientale, „obiecte împietrite", „rarităţi naţionale" (ornitologie, fructe ciudate, „cochilaje"), bibliotecă veche [153]. La cererea lui Bolintineanu, atunci ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice, întreprinde o călătorie de cercetare cu scopul de a achiziţiona exponate pentru un cabinet de antichităţi al muzeului naţional şi publică raportul oficial : *Escursiune arheologică* [154]. Turneul ştiinţific are şi consecinţe poetice, căci maiorul e tentat de meditaţia nocturnă lîngă ruinele studiate ziua ; textele sînt în afara literaturii, însă titlurile — prin excesul precizării istorico-geografice — ar interesa o antologie de curiozităţi : *O noapte pe ruinele cetăţii Antonină (zisă Reşca din jud. Romanaţi)* şi *Uă noapte pe mormintele Romanilor de la vechea cetate Atina, azi satul Recica* [155]. Pappasoglu are reminiscenţe din Alexandrescu :

Salutare ziduri triste

şi din Heliade ; acela se prezentase metaforic vestigiilor, maiorul o face milităreşte :

O ! ruină dărîmată
Sînt şi eu tot un oştean
Din oştirea ta-nzălată
Dar retras ca cetăţean

apoi promite să intervină pe lîngă domnitor, spre a opera „esploatarea" monumentului împreună cu „ai Romei bravi copii". La Atina, stînd în „întunerec besnă mare", aude suspinele consulului Drusus şi înşiră un pomelnic de generali şi personaje din istoria veche romană. Cum se vede, poezia ruinelor căzuse la nivelul rubricii literare a ziarului „politic-comercial".

Ultima evocare a relicvelor romane de la Severin aparţine lui Vasil Dimitrescu (V. D. Păun), care aduce *Umbra lui Mihai pe ruinele lui Sever*, poem în trei cînturi publicat în „Albina Pindului", I (1868), *11*. Revista

[153] Vz. descrierea colecţiei în „Concordia", I (1857), *21—28*.
[154] „Reforma", VI (1864), *54—57*.
[155] „Reforma", VI (1864), *41* şi *55*. Tot în nr. 55, Pappasoglu tipăreşte şi un text în proză : *Vocea mormintelor Ellene din cîmpul Drăgăşanilor, către fraţii lor Ellen*, stimulat probabil de precedenţa lui Gr. Alexandrescu.

Scanned with OKEN Scanner

avea director pe poetul G. H. Grandea, care se credea nepot al lui Byron şi fusese el însuşi melancolic amator de ruine :

Cu inima sdrobită şi plină de durere,
În sînu-vă de moarte întîmpin mîngîiere,
O dragelor ruine, coroană p-ast pămînt![156]

Grandea ar fi voit să reconstituie trecutul prin imaginea onirică programată, visul în decor adecvat luînd locul investigaţiei arheologice :

Să dorm, căci poate-n visuri vedea-voi cu amor
A lor înfiinţare, măririle trecute,
Şi gloria străbună şi cîte-avem pierdute!

„Albina Pindului" publica şi informaţii arheologice, şi tot aici Bolintineanu retipăreşte cu modificări poemul *Conrad* [157]. Cultivarea istoriei prin vestigiul arhitectonic intră deci în programul redacţiei; treapta estetică e a literaturii corecte. Încît Vasil Dimitrescu, reluînd elementele canonizate ale motivului, versifică altfel decît Bailleanu ori Pappasoglu. Dunărea lui aduce în minte Oltul lui Goga :

Tu Dunăre spumoasă, ruine seculare
Coloane tari ca timpul, şi voi, superbe stînci,
În care colţ de lume, pe care fund de mare
Stă soarta României, scăldată-n jale-adînci?

Apare şi costumaţia mitologică, poetul invocînd muza şi pe Apollo, cărora li se adaugă Iehova. Umbra lui Mihai predică concordia naţională şi idealul activ, ca şi fantoma văzută de N. Istrati pe zidurile Neamţului :

Românilor vă temeţi! de ceruri fie-vă teamă!...
Discordia lăsaţi-o, de fapte v-apucaţi.

c) Pelerinajul poetic tîrgovişten

Între timp, cetatea vechiului scaun muntean rămăsese în atenţia poeţilor, prin prestigiul modelului fixat de tîrgovişteni Cîrlova, Alexandrescu şi Heliade. Tîrgovişte devine ruina naţională, şi pelerinajul literar la vestigiile ei este canonic şi pentru poeţii născuţi sub alte ziduri, cum în Renaştere închinarea spre monumentele Romei pentru toată latinitatea occidentală. După Unire, se întîmplă ca vreun muntean, sedus de alte modele, să se rătăcească peste Milcov : Al. Pelimon, pe urmele moldovenilor sau mai degrabă imitînd pe Bolintineanu, consideră că „templu patrii" este Cetatea Neamţului, care păstrează „monumentu" lui Ştefan cel Mare (domnul Moldovei era acum erou al României); aici formele reliefului, apa curgînd „cristalină pe sup mal", codrii, „monastirile în rînd" sînt învelite „d-aureolă". Urmează, firesc, episodul Ştefan — Oltea; avînd în oaste

Românaşi tot unul ş-unul luptători de Resboeni

[156] *Ruinelor*, în *Preludele*, Bucureşti, 1862.
[157] *Ruinele din Alba-Iulia Antică*, descriere tehnică semnată Barcianu-junior, în I (1868), *16*; *Conrad*, în nr. *5—11*.

Ştefan învinge pe sultan, altfel şi el „temerariu”[158]. Însă obişnuit muntenii merg spre Tîrgovişte. Întîiul pelerin la ruinele consacrate de tradiţia poetică este bucureşteanul Ion Catina, care — încă mai byronian decît Boliac — îşi făcea autoportretul în costum de geniu întors, luciferic, luînd ca termen antinomic pe Aricescu :

Eu sînt Demonu-ndoielii, eu nu cred în Dumnezeu
Am ieşit din neagra noapte, şi în noapte am trăit [...]
Ţie-ţi sînt toate pe faţă, mie-mi sînt toate ascunse;
Astfel vru acea Putere, care-n sufletu-ţi pătrunse
Cu o rază de lumină, pe mine a mă orbi. [...]
A mea noaptea, a ta ziua; a mea stînca, a ta tulpina;
A mea terra, al tău cerul[159].

Schema urmează sigur un model literar, căci peste cîţiva ani la fel se definea Hugo, prin opoziţie cu un Alexandre D. (probabil, Dumas-*père*) :

Tu rentras dans ton œuvre éclatante, innombrable,
Multiple; éblouissante, heureuse, où le jour luit;
Et moi, dans l'unité sinistre de la nuit[160].

Catina blasfema cu teribilism teatral, refuzînd gloria, care e fum, de vreme ce moartea atinge egal celebrităţile poeziei şi pe anonimi :

Să sperăm poet-amice, că vom fi nemuritori?
Ha! Ha! Ha! iacă un nume! iacă înc-o vanitate!
Omer, Dante, Byron, Hugo... un cuvînt deşert ca toate,
Un accent între morminte, un sarcasm în sărbători.

Motivul, cu rădăcina în Ecleziast, e cultivat de preromantici în legătură cu tema mormintelor[161]. Nocturn şi tenebros, Catina îşi caută în istorie eroi pe măsură, nimbaţi de demonism; el vine deci *Pe ruinele cetăţii lui Ţepeş*, pe care, în decor terifiant, de elemente dezlănţuite şi sabat al strigoilor, îl invocă, cu aerul de a-l provoca la duel :

Eşi umbră a lui Ţepeş, din negrele lăcaşuri;
Cu faţa ta smolită, cu tremurînde pasuri,
Şi-n faţ-astor ruine stai drept, cum eu am stat!

Ţepeş e o figură nemaiestoasă şi infernală, pasionat al torturii, în linia tradiţiei medievale :

Cavalereasca-ţi mantă şi crucea de onoare
Ascunde fără frică: ţepi, furci, spînzurătoare.
Coragiul tău fu mare, dar inima-ţi fu mică [...]
O! Cavaler şi Gîde, era vrun verme-n tine
Ce-ţi roase căpăţîna?

[158] *La ruinele Cetăţii-Neamţu*, în *Flori de Moldo-Romania*, Bucureşti, Tip. C. Bolliac, 1864.
[159] *La amicul meu Aricescul*, în *Poesii*, Bucureşti, 1846. Textul e reprodus de Aricescu, într-o epistolă *Amicului meu C. Roală*, unde îl descrie pe Catina (în vol. *O preaimblare în munţi sau lumea reală şi lumea ideală*, Bucureşti, 1872).
[160] *A Alexandre D.*, în *Contemplations*, livre V, datat 1854.
[161] M. Anghelescu (*op. cit.*, p. 187—192) observă motivul egalităţii în faţa morţii la Mumuleanu, Iancu Văcărescu, Gr. Alexandrescu, Asachi şi, mai înainte, la Miron Costin.

În fine, „deşirat" de veghere şi vrînd „să guste răpaos", poetul e „gonit în vis" de „altă umbră".

Tot în 1846, cînd apăruse poemele lui Catina, ruinele Tîrgovişte sînt cîntate în proză, prin romanul *Radu al VII-lea de la Afumaţi* al francezului Buvelot[162], care se lamentează pentru decăderea vechii capitale româneşti, cum prorocul Ieremia se tînguia de pustiirea Sionului (romantismul cultivă stilul biblic):

> Plîngeţi Daci, altoiţi în vlăstarul nemuritor al vechii Rome, plîngeţi! [...] ca Teba cea cu 100 de porţi, ca Palmira, ca Babilonia; ea a pierit, această cetate unde copilăria Ţării Româneşti fu legănată în dulcele cîntece ale patriotismului şi ale independenţei; plîngeţi că Tîrgovişte a pierdut splendoarea, coprinsul ei este pustiu; întăririle ei dărîmate şi numele ei nu e mai mult decît un sec sunet pe carele eho al istoriei a adus pînă la noi

şi prin *Istoria românilor subt Mihai-vodă Viteazul*, II, 21, a lui Bălcescu:

> Acest turn, ce muşchiul numai cu verdeaţa sa împodobeşte, e scump Românilor ca un monument care le vorbeşte de timpul lor de glorie şi mărire! [...] Umbrele acestor eroi războinici parcă le vezi înălţîndu-se singuratice şi tăcute împrejurul acestei ruine: adierea vîntului ce suflă din Carpaţi, şuierînd în pustiul turn, ne povesteşte numele lor, şi undele măreţe ale Ialomiţei par a cînta necontenit un cîntec de mărire la gloria lor.

Cum se vede, poemul neversificat reia elementele fixe ale motivului—invazia vegetală, umbrele eroilor, martorul natural acvatic—şi este în afara dubiului că Bălcescu cunoştea poezia romantică a predecesorilor amatori de ruine; dealtfel, ca şi la Buvelot, textul continuă cu elogiul lui Cîrlova.

Două poeme dedică Tîrgovişte Bolintineanu, întîiul tot în 1846: *Pe ruinele cetăţii lui Ţepeş* şi *Tărgovişte*a, fără a adăuga nimic locurilor comune. Contemplarea vestigiilor se face în sensul etic şi naţional; exemplul strămoşilor stimulează atitudinea virilă:

> Vin în palatu-acesta ce muşchiul învelește,
> Dar să nu vii a plînge ca pasărea de nopţi!
> În aste locuri sînte cel laş n-are ce face. [...]
> Consultă aceste urme şi-nvaţă a muri
> Cum au murit străbunii[163].

Dimpotrivă, G. A. Baronzi, „venind să cugete" sub zidurile „cetăţii sacre" *Turris Vestae*, adică Tîrgovişte — altă etimologie latinizantă fantezistă —, constată specificarea închinării poetului faţă de cea a războinicului:

> Sub doru-i mator Bardul se-nfringe...
> Nu-ţi aduc lancea-mi plină de sînge,
> Dar viu sub umbra-ţi ascuns a plînge
> Mîndria noastră din timpi trecuţi[164].

[162] Text semnalat de P. Cornea, care identifică autorul: Buvelot, profesor francez stabilit în Bucureşti, şi pe traducător: S. Andronic (cf. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Bucureşti, 1966, p. 249—264, special 258).

[163] *Tărgovişte*a, în *Conrad*, Bucureşti, 1867.

[164] *Turris Vestae*, în *Nopturnele*, Bucureşti, 1853.

Apoi invocă eroii munteni :

Mihai ! ... Vlad ! ... Mircea ! ... Buzeşti ! ...

ale căror umbre — conform convenţiei tematice — se însufleţesc, însă sînt dornice de înviere adevărată :

Rugaţi cu toţii pe cruda Parcă
La viaţă iarăşi să ne întoarcă.

Gloria străbună întăreşte prin contrast satira asupra epigonismului contemporan :

Cînd îmi văd fraţii în agonie,
Beau şi mănîncă în apatie,
etc.

În proză meditează „pe ruinele Tîrgovişteî" C. Z. Cretzeanu, comparîndu-se singur cu profetul biblic :

Ca Ieremia pe ruinele Ierusalimului, îmi înton harpa, Tîrgovişte pe ruinele tale [165].

Cretzeanu este adeptul determinismului geografic, ierarhizînd formele de relief după efectul lor asupra caracterului uman : decadenţa succesorilor se explică deci prin mutarea capitalei de la Tîrgovişte la Bucureşti, căci munţii le dădeau românilor „amorul libertăţii", care-i făcea „fala naţiunilor" — la şes e moliciune. Urmează încheierea satirică : „azi cîmpul de luptă e o masă întinsă cu postav verde".

În preajma Unirii, Petru Grădişteanu suie vestigiile Tîrgovişteî pe scenă, dramatizînd tema spre a propaga mai direct ideea unionistă : *Uă noapte pe ruinele Tîrgovişteî sau Umbra lui Mihai Viteazul*, „tablou într-un act cu versuri"[166]. În teatru, relicve arhitecturale ilustre mai evocase Byron, fără a le arăta totuşi spectatorului ; monologul lui Manfred putea fi ştiut de Grădişteanu din traducerea lui C. A. Rosetti :

Sînt stelele eşite şi luna-n creştet e [...]
P-o noapte ca aceasta în Coloseu am stat
În mijlocul acelor de frunte moaşte vechi
Acelii mai puternici nebiruite Romi ! —
Copaci, crescuţi d-a lungul sdrobitelor boltiri,
În miezu nopţi albastre unda întunecos,
Şi printr-ale ruinei spărturi se-ntrevedea
Şi stelele lucinde [167].

Mihai, adus în atenţie de monografia lui Bălcescu, simboliza unirea provinciilor româneşti. Grădişteanu îi schimbă cetatea de scaun (care fusese Bucureştiul), imitînd modelul poetic tîrgovişteau, şi voievodul, ca personaj dramatic, are reminiscenţe din Alexandrescu :

Salutare, ziduri triste !
Voi ce uădată strălucindu-mi aţi servit de locuinţă !

[165] *Meditaţiune pe ruinele Tîrgovişteî*, în „Concordia", jurnalŭ politicŭ şi literariŭ, I (1857), *10*, p. 38—39.
[166] Tipărită la Bucureşti, 1857. S-a jucat tot la Bucureşti (cf. I. Xenofon, *Teatrul Unirii*, Bucureşti, 1935, p. 14).
[167] *Manfred*, în C. A. Rosetti, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

iar personajele contemporane, aşezîndu-se „niţel" pe întăriturile ruinate ale curţii domneşti, aud „vocea răguşită a cucuvaiei cobitoare", pe care o ascultase şi Heliade, după ce-l citise pe Lamartine. Mihai, arătîndu-se călătorilor, află de la aceştia starea precară a ţării şi ţine un discurs în favoarea Unirii. Locurilor comune ale temei ruinelor, Grădişteanu le adaugă şi pe cele particulare ale spectacolului teatral de tip feeric, ilustrat mai ales de Alecsandri : apar ţărănci în frumoase costume naţionale, umbre, cor de iele, Satan, care — separatist încercînd să semene discordia — e combătut şi înfrînt de „îngerul păzitoriu al României".

Hazardul a voit să încheie ciclic motivul literar al ruinelor Tîrgovişte, printr-un alt Cîrlova, nepot primului. Aceasta debutase în „Albina Pindului", I (1868), *11*, cu o poezioară erotică, *Nina*; în numărul *14*, revine cu o închinare către ilustrul său unchi : *Unchiului meu Vasile Cîrlova.* Era normal să petreacă şi el *O noapte la Tîrgovişte*; ca Heliade, îşi începe veghea de la apusul soarelui şi se impresionează de vastitatea peisajului, în care urechea distinge, idilic, sonuri pastorale :

Dar ziua se retrage pe culmile albite
Se-nalţă discul lunei vărsînd lumina sa
Pe vechile ruine de muşchi acoperite [...]
Ce rară frumuseţe ! Se auzeau cavale
Cîntînd mereu la tîrle. La lună se vedea
Tîrgovişteа pe coastă şi Ialomiţa-n vale,
Perzîndu-se în ceaţa ce cîmpi aburea.

În treacăt, invocă şi umbrele, versificînd după tipicul ştiut :

O umbre glorioase din sântele morminte,
De ce n-arătaţi calea l-ai României fii ![168]

★

Prin Eminescu, poezia ruinelor atinge şi la noi treapta estetică cea mai de sus. Dar în cazul marilor creatori studiul motivelor se aplică diferit, căci depistarea mecanică a izvoarelor nu satisface : substanţa poeziei scapă analizei tematice. Nu trebuie înţeles că la Eminescu nu s-ar putea recunoaşte elementele fixe, consacrate de lunga istorie a motivului; în toate epocile există o sumă de *topoi*, care sînt uzuali pentru contemporani, şi abia observarea interferenţelor dă măsura sigură în judecata de valoare. Originalitatea stă în structura profundă, adică în putinţa de a relua repertoriul poetic comun din perspectiva verbului propriu, cu ţinuta ineditului absolut. Poemul decurge dintr-un sîmbure al gîndirii, care iradiază la nivelul suprafeţei expresive sub felurite forme — toate concentrice. Încît eroarea ar fi de a pune în tabel tema ruinelor la Eminescu, prin raportare doar la istoria literară : fără explicaţia sensurilor motivului în întregimea operei, cercetarea şade pe vînt. Însă studiul poeziei lui Eminescu din unghiul special al ideii de caducitate universală, simbolizată prin arhitectura roasă de timp, rămîne posibil şi necesar.

[168] „Albina Pindului", II (1869), *1*, p. 13—14.

Scanned with OKEN Scanner

METAMORFOZE ALE LIRICII EROTICE

ROXANA SORESCU

I. „Cînd nu te văz am chinuri / și cînd te văz leșinuri"

Dacă e vreun sentiment uman pe care să *nu*-l fi inventat epoca de exaltare a eului emoțional, care a fost romantismul, atunci fără îndoială că acest sentiment este iubirea. Nu mai e necesară nici o demonstrație pentru observația simplă că experiența afectivității, și cu deosebire a afectului contrariat de circumstanțe nefavorabile, formează substanța unei bune părți a literaturii, de cînd s-a constituit ea, ca formă de manifestare a spiritului omenesc.

Aspirația spre dragoste, neîmplinirea, gelozia, destinul potrivnic, exaltările orgiastice, nu există nuanță de sentiment pe care să n-o fi cunoscut literatura anterioară romantismului.

Ceea ce-l deosebește pe acesta ca tip de trăire a realității de tot ceea ce însemnase sentiment înainte de el nu este nici pasiunea, nici intensitatea pasiunii, ci complicarea pasiunii prin nuanțele cele mai contradictorii, îngemănarea contrastelor, refuzul viziunii simple. Romanticul se extaziază în fața iubitei ca orice trubadur, dar, obsedat de revelarea individualității sale unice, resimte uitarea de sine, depășirea eului ca pe o negare dureroasă a existenței, singură formă de percepere a cosmosului; el aspiră spre transă, suferă violent cînd ea îi e interzisă, dar, o dată eliberat de sine, suferă și de negarea corporalității, semn al negării întregii lumi. Clasicul era îndrăgostit, era gelos, murea chiar pentru dragostea lui, romanticul nu mai moare numai pentru o iubire, moare *într-o* iubire, stingerea și exaltarea simțurilor trebuie să fie concomitente, pentru a-i satisface ambiția de cuprindere a totalității universului. Clasicul adora în femeie virtuțiile sublime, frumusețea perfectă, spiritul de sacrificiu, înalta moralitate; romanticul poate suferi la fel pentru orice femeie, chiar lipsită de sublim, pentru că nu obiectul ci subiectul sentimentului contează. Primul mare romantic al poeziei de dragoste, izolat de orice școală literară, dar de succes la public, a fost latinul Catul. Pentru romantic, dragostea nu e nici dar, nici blestem al zeilor, ci prilej de afirmare a individualității sale; în fiecare iubire el află numai atît cît îl reprezintă pe el însuși, lumea întreagă există pentru că o sensibilitate o reflectă. Apele, munții și stelele participă la iubire pentru că eul ce le percepe este îndrăgostit. Subiectivitatea romantică — negatoare a tuturor legilor ce presupun generalizare, înregimentare, spirit de echipă — își trage numai din sevele proprii principiile de constituire a expresiei. Pînă la romantism, arta europeană era preocupată de esența, de stabilitatea, de generalitatea trăirii emoționale. Romantismul distruge ideea de dragoste, ca și ideea de pasiune, ca și

ideea de gelozie, ca şi tot ce era întrupare concretă a unei idei, pentru a le înlocui cu dragostea unui individ neexemplar şi circumstanţiat, cu pasiunea unui tip ce pare că n-are dreptul la pasiune şi speranţă, cu gelozia generatoare de voluptăţi pe care iubirea liniştită le refuză. Subiectivizarea expresiei artistice înseamnă descoperirea contradicţiilor individuale, şi romanticul, cînd nu se poate realiza sentimental în viaţa obişnuită, îşi lasă fantezia să vagabondeze şi să construiască lumi care să ofere fastuos o compensaţie cotidianului.

Interesant este felul în care se constituie expresia acestei iubiri contradictorii şi individualizate într-o literatură în care lipsa tradiţiei lingvistice sileşte adesea sensibilitatea să se adapteze tiparelor la îndemînă. Forma estetică se pune treptat de acord cu sufletul unei epoci, pînă cînd intuiţia şi expresia ajung să fie inseparabile, în opera lui Eminescu. Pentru că se întîmplă, într-o literatură care trebuie să consume în mai puţin de un secol toate experienţele fundamentale de expresie, ca tiparele consacrate să mascheze sensibilităţi moderne şi ca lipsa de rutină în constituirea operei de artă ca operă de artă să pară mimetism inferior.

Lirica anacreontică şi neoanacreontică, poezia saphică, mica poezie galantă a secolului al XVIII-lea francez şi-au imprimat adînc, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, modelele de sentiment şi de expresie asupra producţiilor poetice româneşti. Abia mai tîrziu, influenţele combinate ale lui Lamartine, Byron şi Victor Hugo aveau să aducă sensibilitatea autohtonă, ce evoluase între timp pe propriile ei căi, în consens cu sentimentalitatea poetică europeană. Într-un domeniu ce ar fi părut destinat inovaţiei rapide şi personalizării puternice, tirania modelelor psihice şi literare s-a continuat mai îndelungă vreme decît ne-am aştepta, poate şi din pricina prestigiului artistic deosebit, greu de depăşit, al celor imitaţi.

Poezia erotică românească începe, pe linia folclorică tradiţională, cu cîntece de dor şi jele. Spre deosebire de folclor însă, eroticeşte crud şi exact în expresie, ori transfigurînd delicat mesajul de iubire prin simbolistica simplă a martorilor cosmici, poezia sentimental lacrimogenă de la începutul secolului al XIX-lea este ori ceremonioasă ori încărcată de lamente, în speranţa mişcării unei inimi împietrite. E o poezie alcătuită de oameni îndestulaţi, spre a fi cîntată de lăutari pe la „kiefuri", poezie în care instinctul speţei trebuie mascat prin curtenie, iar spectacolul suferinţei oferit cu scopul precis de înduioşare a inimilor. Alegorismul ei e simplu şi nu o dată extras din fondul comun al alegoriilor populare, cunoscute de toată lumea. Calitatea ei esenţială este muzicalitatea liniştită ori şăgalnică, curăţirea expresiei de întorsăturile savante ori greoaie ale frazei, într-un cuvînt, simplificarea, spre a fi uşor reprodusă şi uşor receptată. Ritualul urmează o schemă simplă, ale cărei momente de bază sînt tînguirea cu variante mergînd de la oftat şi lacrimi pînă la leşin şi la ameninţarea cu pierderea minţii, şi descrierea ravagiilor săvîrşite de patima neiertătoare. Suferinţa este provocată de obicei de neînduplecarea adoratei, rar de o despărţire, fie ea temporară, ori definitivă, prin moarte. Cu toată stereotipia alegoriei, *Amărîtă turturea* a lui Ienăchiţă Văcărescu constituie o excepţie, inspirîndu-se dintr-o pierdere iremediabilă. Juxtapunerea

circumstanţelor, fără multe comentarii pe parcurs, dă poeziei o simplitate ce nu este a vremii :

Amărită turturea,
Cînd rămîne singurea,
Căci soţia şi-a răpus,
Jalea ei nu e de spus.

(Amărită turturea)[1]

Ienăchiţă n-ar fi fost omul vremii sale dacă n-ar fi localizat suferinţa, plîngîndu-se după tipic :

Dar eu, om de naltă fire,
Decît ea mai cu simţire
Cum poate să-mi fie bine?
Oh! amar şi vai de mine!

(Amărită turturea)

Ienăchiţă manifestă o preferinţă vădită pentru alegoria ornitologică : bărbatul îndrăgostit e un „şoim captiv", femeia e „puişor canar", în aceste condiţii dragostea neputînd fi altceva decît un laţ. Erotica aceasta exprimată simplu circulă tocmai pentru că apelează la imagini familiare pentru toată lumea, expresia intrînd în tiparele frecvente. Poezie de ohtaturi şi vaiete produce şi fiul său, Alecu ; tînărul este însă mai plin de ceremonie decît tatăl şi versurile sale ştiu să învîrtească un compliment în propriul folos :

Oglinda cînd ţi-ar arăta
Întreagă frumuseţea ta,
Atunci şi tu ca mine
Te-ai închina la tine.

Deosebirea mare faţă de Ienăchiţă stă însă în altă parte. Alecu Văcărescu este primul poet în literatura română care începe să se observe şi să-şi descrie simptomele fiziologice ale bolii de dragoste. El e atent la contrastul dintre comportarea socială necesară şi îndemnurile firești ale inimii, în lume apare cu o figură întristată, semn al frămîntării ascunse, şi se exprimă ca un tip osîndit la contradicţie. Versul este formal acelaşi ca la Ienăchiţă, Alecu face parte însă dintr-o generaţie mai mişcată de particularul sentimentelor decît de alegoria generală. El este, de aceea, mai dispus spre exagerare :

Cine are piept să poarte
Focuri şi dureri de moarte,
Şi să fie odihnit?
Suferind cu mulţumită,
Aşa patimă cumplită
Făr'd-a s-arăta mîhnit?
Numai eu mă văz în stare

[1] *Poeţii Văcăreşti. Versuri alese*, Bucureşti, 1961, ediţie îngrijită de Elena Piru. Din aceeaşi ediţie vor fi extrase toate citatele din poeţii Văcăreşti.

Să mă arz fără-ntristare
Şi rîzînd să mă topesc.
Numărînd drept datorie
A muri cu bucurie
Pentru ceea ce iubesc.

Galanteriile poetului marchează o sensibilitate mai atentă la personalizarea iubirii decît la obiectul acesteia. Femeia, cu toate închinăciunile ce i se fac, e mai puţin interesantă decît transformările operate de sentimentalitatea dezlănţuită în trupul poetului. Senzual, Alecu Văcărescu este primul poet al eului liric individualizat. Gesticulaţia nu iese din tiparele admise, dar inspiraţia încetează de a fi Erosul comun :

Mă arz peste măsură,
Slăbesc fără căldură,
Sînt bolnav în picere
Şi mor făcînd tăcere.

Ori, altădată :

Picerelor, alergaţi
Săriţi, nu mai tremuraţi.

Această hipersensibilitate, tremurările, leşinurile, pierderea minţilor fac parte dintr-o recuzită de procedee de înduioşare, dar ele sînt nu mai puţin şi semnele unei sensibilităţi schimbate. Alecu Văcărescu este în literatura noastră primul trubadur. Fratele lui, *Nicolae*, e mai reţinut şi mai sentenţios ; fără a fi general alegoric ca tatăl său, el e mai puţin dispus decît Alecu să ofere spectacolul sensibilităţii ultragiate, inaugurînd acea direcţie a expresiei ce face să se presimtă mari mişcări seismice interioare sub o mască de reţineri şi debitări aforistice :

A trăi făr-a iubi
Mă mir ce trai o mai fi ;
A iubi făr-a simţi,
Mă mir ce dragoste-o fi ;
A simţi făr-a dori
Mă mir ce simţire-o fi ;
A dori făr-a jertfi
Mă mir ce dor o mai fi.

Spitalul amorului al lui Anton Pann, culegere tîrzie (în ediţia în două broşuri, din 1850, şi în cea în şase broşuri, din 1852) faţă de producerea poemelor, mărturiseşte, prin selecţia de cîntece populare ţărăneşti şi „orăşane", ca şi prin producerile originale publicate, generalizarea tipului de sensibilitate reprezentat de Alecu Văcărescu. Inimile rănite, pe care spera Pann să le aline cu cîntecele sale, aparţin unor indivizi pentru care emoţia sentimentală a devenit o componentă de bază a existenţei, „mîhnirea" lui Alecu Văcărescu şi-a găsit denumirea mai potrivită de „melancolie", suferinţa s-a generalizat, tipul „bolnav" al romanticului domină. Fără să le numească în termeni de opoziţie cu literatura clasică, Pann

ştie că producţiile selectate de el aparţin unor suflete suferind de prea rapidă sensibilizare :

« Domnilor !

Socotesc că nu fără cuviinţă am intitulat această ediţie „Spitalul amorului", căci în cuprinderea-i nu veţi vedea decît plîngeri de Inimi Rănite, suspinuri de Piepturi săgetate, tînguiri de dureri cumplite, ohtări şi tot felul de vătă[mă]ri din pricina Amorului... Ba încă unii rămîn zmintiţi pentru totdeauna, fără a-şi mai putea găsi leacul, şi din Spitalul amorului ajung la spitalul nebunilor (la Balamuc) ; alţii cad în melanholie şi încet, încet se topesc şi îşi sfîrşesc viaţa, alţii iar, ca muierile care se bocesc la morminte, prin cîntece îşi uşurează durerile, ca prin nişte Reţete potrivit după chipul şi asemănarea patimii drept Ierburi şi Alifii pentru că în Spitalul Amorului numai astfel de Doftorii alină durerile"[2]. La noi, după cît ştim, este prima confirmare a virtuţilor terapeutice ale literaturii şi ea apare în legătură cu sentimentul presupunînd cele mai mari refulări. Dar nu numai atît. Prefaţa lui Anton Pann este dovada că sensibilitatea boierească a lui Alecu Văcărescu, de ardere nemăsurată, a devenit un bun comun. Reacţiile umane la iubire sînt tot mari exagerări retorice, apare însă gustul însingurării, al izolării de lume în singura tovărăşie a pasiunii :

Ziua nu-mi e cu odihnă
Noaptea pieptul îmi suspină,
Nici o clipă nu-şi alină,
Mă trudeşte, mă leşină.
Aoleo ! Vai ! Ce-o să fie !
Parcă-mi vine nebunie
Să dau fugă prin cîmpie
Şi să mă duc prin pustie.
(Doftoriţa şi bolnavul)

Iubirea, desigur, arde şi pîrjoleşte sufletul poetului, dar atenţia se concentrează acum mai ales asupra gesticii individualizate, apărînd teama de pierderea personalităţii în manifestările nefiresc de puternice ale pasiunii, chinul şi desperarea. Cineva semnînd cu iniţialele C. G. se comportă astfel în preajma iubitei :

Cînd sînt lîngă tine eu încremenesc
Gura mi-e-ncleştată, nu poci să-ţi vorbesc,
Să-ţi descriu simţirea-mi, ce mult te iubesc
Şi că pentru tine greu mă chinuiesc...
Petrec în durere, viaţa-mi amărăsc
Care fără tine mi-o nefericesc.
Nu-s stăpîn pe mine, este-nvederat,
Sfîşiat de chinuri mă simţ desperat.
(Cîntul al 18-lea)

Astfel de producţii, fără valoare literară, pot fi invocate drept mărturii ale unei sensibilităţi schimbate, predispusă la suferinţă şi negare de sine.

[2] Anton Pann, *Către cititori*, în *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, ed. a II-a, 1852, Bucureşti, În tipografia sa. Citatele din *Spitalul amorului* vor fi extrase din această ediţie.

Scanned with OKEN Scanner

O lectură atentă poate extrage din *Spitalul amorului* germenii tuturor motivelor fundamentale ale eroticii romantice. Perceperea simultană a contrastelor :

Te-mbrăţişez cu-ntristare,
Te sărut cu lăcrămare,
Oh ! dulceţile-s amare !
Mierea, vai ! venin îmi pare.
(Despărţirea a doi iubiţi)

Fiziologia, de sorginte saphică, a iubirii alternînd tulburări de percepţie cu viteze variabile ale circulaţiei sîngelui :

Mintea o să-mi fugă,
Unde sînt nu ştiu,
Sînt ghiaţă în rugă
Şi arz în foc viu.
(Junele cuprins de dor)

Desnădejdea dusă în pragul sinuciderii :

O, zile triste ! curgeţi, grăbiţi
N-am ce mai pierde, ce să jertfesc
Ore fatale ce mă opriţi
De-a bea paharul ce-atît doresc ?
(Cîntul al cincilea)

Retrăirea fericirii în amintire, realitatea dovedindu-se crudă şi înşelătoare :

Mi-am adus aminte de fericiri trecute
Cînd în braţe-mi, crudo, te ţineam plîngînd,
Şi cu-necredinţare făcînd jurăminte
Îmi jurai credinţă pînă la mormînt.
(N. Lupescu, *Cîntul al noălea*)

Motivul iubitei moarte şi al invocării propriei eliberări prin moarte :

Am fost ferice, dar cruda-mi soartă
Puţine zile mi-a fost zîmbit,
Căci draga-mi pe braţe o văzui moartă
Şi spre viaţă eu osîndit.
(Cîntul al optulea)

Motivul iubitei-înger şi demon :

De eşti înger sau un demon
Nu ştiu ce să hotărăsc,
Că tot bunul şi tot răul
Eu în tine îl găsesc.
(C. G., *Cîntul al 19-lea*)

Scanned with OKEN Scanner

Şi chiar, în sfîrşit, motivul schimbării eternităţii „pe-o oară de iubire" :

Nemurire, vecinicie,
Şi or ce dispreţuiesc
Căci fericea-n toate aste
Fără tin' n-o priimesc.
(C. G., *Cîntul al 19-lea*)

Exemplele acestea, alese special din cîntece nesemnate, sau semnate de persoane de tot obscure, precum N. Lupescu, G. Ionescu, C. G., arată care era gustul literar al publicului mijlociu la 1850 : suferinţă peste fire, împerechere de contraste, alternări de stări fiziologice şi de stări psihice opuse. Într-o expresie terestră sau dezlănţuit patetică, frizînd adesea ridicolul estetic, sensibilitatea romantică şi-a croit drumul.

Anterioare *Spitalului amorului*, care le înregistrează uneori ca anonime, producţiile lui *Costache Conachi* mărturisesc însă o sensibilitate deosebită de tînguirile desperate ale muntenilor din descendenţa Văcăreştilor. Conachi este şi el, desigur, îndrăgostit văitător pentru înduioşarea unui întreg repertoriu de Elenci, Anici, Marghioale şi Casandre. Cum spunea Alecsandri : „Acele stihuri descriau în cadenţe lungi jalnica stare a inimilor şi chiar sub formă de acrustişe indiscrete publicau numele zînelor adorate... Lăutarii serveau de tainici curieri ai inimilor, căci declarările de amor se făceau prin gurile lor"[3]. Conachi se manifestă şi el după tipic în poemele de amor : tremură, lăcrimează, îşi pierde firea, înscenează tot spectacolul marii sensibilităţi ce nu-şi mai poate stăpîni reacţiile sub imperiul pasiunii devastatoare, fără a uita să indice şi cauza ravagiilor, nepierzînd ocazia unui compliment, pe care îl făcea probabil multă lume, de vreme ce şi Alecu Văcărescu îl versifică :

De ce te mînii pe mine,
Căci mă pierd cînd cat la tine,
Şi-mi ies cu totul din sine,
Pentru că duh nu-mi rămîne.
Au, nu ştii, dulce lumină,
Ochii mei că ţi-să-nchină
Şi că la a ta ivire
Tulburaţi de-a lor răpire,
Ca oglinda dirept soare
Clipind plină de-nfocare,
Cu gene înlăcrămate
Spui că inima să bate?
. . . . . .
În oglindă întîi te cată
Şi-apoi îmi fă giudecată.
(Robirea)[4]

Se întîmplă însă ca, dincolo de versurile sale comune, biografia lui Conachi să înregistreze un fapt care-l singularizează printre contemporani : poetul,

[3] V. Alecsandri, Prefaţă la *Scrierile* lui Costache Negruzzi, vol. I., Bucureşti, 1872, p. XXXI.

[4] C. Conachi, *Scrieri alese*, EPL, 1963, ediţia îngrijită de Ecaterina şi Al. Teodorescu ; citatele următoare se vor referi la aceeaşi ediţie.

zburător precum fluturele din floare în floare, se îndrăgostește o dată patetic și definitiv. Iubirea lui Conachi pentru Zulnia, înainte de a fi un fapt literar, e interesantă mai ales ca semn al unei schimbări de sentimentalitate. Pentru că biv-vel vornicul realizează, la maturitate și în condiții în care numai inocent erotic nu era, condiția romantică a marii pasiuni. El iubește o femeie inaccesibilă, e silit să-și ascundă sentimentele de ochii lumii și să se izoleze cu suferința și neliniștile lui, se află permanent în luptă cu un obstacol de natură exterioară, în sfîrșit, în clipa cînd se crede fericit, femeia îi e răpită de moarte. Experiența de viață a lui Conachi este mai romantică decît expresia ei literară : ea cunoaște fatalitatea, misterul, obsesia, neîmplinirea, singurătatea. Boierului moldovean i-a fost dat să trăiască romantic înainte ca romantismul să devină dintr-un curent literar un mod de existență. El nu era însă un nepregătit sufletește pentru pătimire. Înainte de Zulnia, atitudini fundamentale ale romantismului se mai pot afla în greoaiele sale versuri : Conachi se consideră un însingurat, un blestemat cu conștiința damnării sale, ce nu-și află alinare decît în comunicare cu natura nocturnă, măreață și misterioasă :

La miezul nopții oftînd mă trezesc,
Nenorocirile să-mi tînguiesc,
Și ceriului ce revarsă senin,
Să mă plîng cu lacrămi și suspin
Că-n lumea aceasta dintru început
Privelişte durerii m-am născut
Și pentru mine a fi fericit
Cu totul nădejdile m-au părăsit.

(Tînguirile)

S-a perpetuat în critică ideea că iubirea lui Conachi pentru Zulnia ar fi expresia cea mai pură a petrarchismului în lirica românească. Punctul de pornire a fost probabil generalizarea primei părți a *Amorului din prieteșug* unde, ca și la Petrarca, iubirea străbate un stadiu de comunicare exclusiv spirituală, epurată de senzualitate. Conachi, mai departe de evul mediu decît Petrarca, nu persistă prea mult în această eroare și-și declară violent focul, spre marea încurcătură a femeii. Pura spiritualitate, fundamentală pentru lirica petrarchistă, e resimțită ca blestem de senzualul Conachi :

Ah, prieteșugul care toată lumea îl slăvește.
Și după care aleargă, dar rareori îl găsește,
Pentru mine este muncă, dojană și chinuire
Căci m-aruncă și mă ține în jalnică stînjenire,
Ori a fi cinstit prieten și să mă trag de Zulnia,
Ori să-i descopăr amorul ce cu-atîta tirănia
M-au cuprins și mă-mpilează, încît nu mai am suflare...

(Amorul din prieteșug)

Spre deosebire de Petrarca, Conachi nu cunoaște iubirea consumată în imaginație, fantazarea și extazul ; el e infinit mai concret, mai circumstanțiat în descriere, cu ambiții de autenticitate, de vreme ce, descriind furtuna în timpul căreia, sub un copac uriaș, „schimbă parolele" cu Zulnia are grijă să alcătuiască o notă în care să ne încredințeze de realitatea împrejură-

rii. Paradoxal, Laura lui Petrarca, concretă prezență blondă, este descrisă ca simbol al feminității însăși, ca principiu generator de frumusețe universală. Zulnia lui Conachi, abstractă ca prezență, e dorită în materialitatea ei de femeie. Nici o opoziție între simțuri și rațiune nu poate fi aflată la Conachi și este de neimaginat că acesta s-ar putea îndoi o clipă de sine, întrebîndu-se :

Se amor non è, che dunque è quel che io sento?
Ma s'egli è amor, per Dio, che cosa e quale?

Ca Petrarca să și-o poată imagina concret feminină pe Laura, aceasta trebuie să moară ; moartea Zulniei, departe de a elibera viziuni paradisiac senzuale, declanșează dorința de stingere, de unificare în altă lume. Ceea ce este cu adevărat petrarchist la Conachi, labilitatea psihică, lacrimile, plîngerile sînt manifestări coincidente cu codul comun de comportare al vremii, care cod se poate lesne dovedi că nu din Petrarca a fost extras.

Om al Renașterii, dispus să se bucure de toate simțurile, Conachi premerge sensibilității romantice nu prin ceea ce are comun cu Petrarca, ci prin experiența originală a eului liric care devine, prin el, centrul universului. El este primul în literatura română care socotește afectul mai prețios decît existența, care poate spune că lumea a încetat să existe de vreme ce nu mai poate fi reflectată, pentru care meditația asupra morții este un prilej de afirmare a individualității :

Amar nouă, ce durere ne arde și ne topește,
Noi murim, și lumea toată nimic nu ne folosăște !
Nu-i scăpare, căci nădejdea de la noi este departe,
S-o-nchegat lumina vieții cu apusul cel de moarte
Scăpare zicem, dar unde-i, cînd și viața ne omoară,
Două inimi ce-s unite cînd se despart vor să moară.
Ah, să murim, căci prin moarte vom veni iar la unire
Moartea pentru noi ți viață, dacă n-are despărțire.

(Două inimi ce se despart)

Și chiar dacă n-ar fi îmbogățit cu nimic sensibilitatea vremii, Conach tot ar rămîne ca autor al sintagmei sinestezice „dulce lumină" și al unui vers magistral : „S-o-nchegat lumina vieții cu apusul cel de moarte".

Sensibilitatea ultragiată a lui Conachi, ca a oricărui romantic, se adăpostește în natura sălbatică, integrată trăirii personale pînă la a-și înceta existența, atunci cînd poetul are sentimentul neantului :

Munții, stîncile răsună de cumplitul meu suspin,
Ceriul stă la îndoială, lui sau ție mă închin.
Dar, vai mie, că durerea n-a lipsi cît oi fi viu.
Ah, fără de tine și lumea îmi pare că-i un pustiu.

(Am lăsat lumea și slava)

Ori :

Adu-ți aminte de locul acel de pustietate
Dătător de liniștire inimilor întristate.
Copacii cei cu mărime, apele răsunătoare

Inv. 18310 2

Scanned with OKEN Scanner

La vaiete, la suspinuri, cu jele răspunzătoare
Acei stîlpi de foc cu pară prin verdeață mișcătoare.
Închipuind focul nostru din dragoste cu-nfocare.

(Iată-mă-s lipsit de tine)

În fine, Conachi știe, ca și poeții secolului al XVIII-lea, că nici frumusețea, nici marile calități morale nu stîrnesc pasiunea, ci un inefabil, un „vino-ncoa", un „nu știu ce", „nurul" :

Întocmai și mai mult încă decît fierul la magnit
Tragi pe inimi cu plăcerea și le supui la iubit.
Frumusățа fără tine este un chip zugrăvit,
Ce nu-nghimpă la simțire, nici pornește la-ndrăgit.

(Ce este nurul)

Același tip de sensibilitate, dispusă să ofere spectacolul arderii la focul iubirii, îl prezintă *Nicolae Dimachi*. Ca și Conachi, în momentele de restriște sufletească, el preferă să se pustiască luînd martor nocturn luna și își cheamă moartea cînd și-a pierdut iubirea :

Obosit de-a lumii valuri
Am ales aceste maluri
Ce să văd posomorîte
Și de lumini despărțite.
Eu sînt sigur muritoriul
Care și-a pierdut amoriul
Și o am de fericire
A muri în chinuire[5].

Conachi făcîndu-și declarațiile de dragoste sub un copac uriaș în mijlocul fulgerelor, rătăcind peste dealuri să-și potolească durerile, Conachi și Dimachi confesîndu-se stelelor și lunii, chemîndu-și moartea cînd sînt în restriște erotică, — toate acestea sînt mărturii că, sub antereele și işlicele blănite cu samur ale boierilor moldoveni, își făceau loc chipuri noi de simțire. Versul, încă împiedicat și lăcrămos, mai mult ascunde decît relevă noua sensibilitate.

Mai aproape de Petrarca decît Conachi este, în cîteva momente ale poeziei sale erotice, *Gh. Asachi*. Ca și la Conachi însă, la Asachi este mai romantică biografia decît poezia. Iubirea pură din tinerețe pentru Bianca Milesi, intangibilă și fermecătoare, rămîne, oricum am interpreta lucrurile, pasiunea constantă a vieții lui. Rigidul, scorțosul Asachi avea o mare capacitate de a trăi într-o lume de ideal, fără contingențe prea multe cu realul, de vreme ce la 81 de ani putea scrie un sonet de iubire pe portretul femeii de care fusese îndrăgostit la 20 de ani și care nu mai era demult printre cei vii. Erosul lui Asachi este și el un eros îndurerat, dar nu de indiferența ori trădarea iubitei. El nu mai este interesat să ofere semnele săritoare în ochi ale suferinței pentru a înmuia o inimă, ci scrie pentru a-și alina o durere însingurată. Clasicismul disciplinat al versului se adap-

[5] Apud G. Bogdan-Duică, *Un poet moldovean pierdut* (*N. Dimache*), în „Viața românească", nr. 3, 1906.

tează firii închise, nedispuse să se dea în spectacol, a lui Asachi. Dar nu mai puţin caută şi el refugiu în natură şi dă glas eternităţii pasiunii :

La munceii din cîmpie, la pădurea cea umbroasă
La rîul care şerpează pintre înflorit ogor,
L-adăpostul singuratic, lîngă stînca-ntunecoasă
Întristat şi plin de gînduri singur umblu cu Amor.

(Patima)[6]

Într-un vers cu metrica şi sintaxa pretenţios siluite, Asachi spune că moartea iubitei, returnînd-o pe aceasta într-un ciclu cosmic, îl reuneşte, în absolut, cu ea :

Acea rază nemurindă, pentru glorie creată,
Ce lucit-au peste mine încă-n timpul de giunie,
Aleu, s-a înturnat iarăşi la obîrşia-i necurmată
Dar în mezul a durerei ce-mi rămîne-n suflet vie,
Ca scînteie care aprins-ai nu s-a stînge niciodată
Şi-a trăi cu tine-unită în a ceriului tărie.

(Consacrat memoriei de Leufca)

Această lipsă completă de speranţă, conştiinţa damnării la nefericire, invocarea morţii eliberatoare de suferinţa terestră şi reunificatoare a amanţilor, dezgustul de existenţă fac din Asachi primul romantic tenebros :

Oare este ca să sufăr un decret a voiei tale
Ici pre pămînt?
Doamne! Cînd vei rîndui să închei a vieţei cale,
Ostenit sînt!
. . . . . .
Anului dai primăvară, nourilor care tună
Fulgeru le dai,
O stea a nopţei tunecoasă, şi la marea cu furtună
Echo din plai.
Însă pentru mine, Doamne, ceriul balsame nu are
Nu sînt zefiri,
Vre o rază de speranţă, vre o dulce cugetare
De fericiri.
. . . . . .
De ajuns este o toamnă pentru-o frunză vestejită
Spre-a-o omorî.
Cursul anului lung foarte pentru-o viaţă amărîtă
De-a-mbătrîni.
. . . . . .
Din cer, Doamne, îmi trimite scutitoriu înger aice
În drumul meu,
Care ochii să-mi închidă, din pămînt să mă rădice
În braţul tău.
Nu va bea din cumpa vieţei a mea buză însetată
De ş-arzînd pier

[6] Gh. Asachi, *Scrieri literare*, ESPLA, 1957, ediţie îngrijită de N. A. Ursu.

Căci, o, Doamne! fericirea pentru-o inimă uitată
Se află în cer.

(Părerea de rău)[7]

Nu întîmplător Asachi era sensibil, în alegerea adaptărilor în românește, la baladele de sorginte romantică, în care se vorbea de reunirea îndrăgostiților dincolo de moarte.

Turnul lui But, după Bürger, este mai organic legat de experiența sufletească a lui Asachi decît *Strigoii* de experiența lui Eminescu. Ar fi, desigur, o mare exagerare să considerăm că sensibilitatea preromantică dădea tonul în producția erotică a vremii. Frecvent, este, dimpotrivă, amestecul de senzualitate renascentistă cu decorul neoclasic, provenit din asimilarea culegerii ce-i fusese atribuită fără temei lui Anacreon. Neoanacreontismul apocrif populează peisajul autohton cu Amor culegînd flori, întovărășind tinerele fete la îndeletniciri campestre, ori la scăldat, cu nimfe, cu fauni și hamadriade, cu silvani, cu toate făpturile mitologice în atingere cu un eros șăgalnic și neproblematic. Conachi, Asachi, Ienache Gane, mai ales Iancu Văcărescu și Cîrlova, în *Păstorul întristat*, cultivă idila bucolică după tiparele clasicismului deviat în mica poezie galantă a secolului al XVIII-lea. Abia apare un ecou al preromantismului în înclinarea de a acorda sentimentului mai mare însemnătate decît oricărei alte manifestări terestre :

Adevăr, slavă, cinste, putere
Sau bogăție eu nu doresc.
Acestea toate drept o părere
Drept nălucire le socotesc

Dar mai puternic, greu a supune
Orice simțire, simț pe amor,
El, izvor dulce de-ntristăciune
Lesne aprinde foc tutulor.

Ca și în depopularea universului, în absența iubitei :

De lîngă mine ea cînd lipsește
Natura n-are nimic frumos;
Sufletul tare mi se mîhnește,
Orice privire e de prisos.

Însă mersul iubirii este de obicei nedramatic și o seninătate agrestă domină instinctele. Conachi rezumă bine chestiunea :

Stătu Amoriul și zise, ah, în ziua cea dintîi
Socoteam drept fericire numai că-s la ochii săi,
A doua zi pînă-n ziuă și de mînă o strînsăi
Hotărînd că pe aceasta, de n-oi iubi-o, eu pei.
A treia zi cu-ndrăzneală o guriță îi furai,
În a patra zi pe brață-i adormii și o uitai.

(Iubitul și uritul)

[7] *Părerea de rău*, neselecționată în edițiile în circulație din poezia lui Asachi, o transcriem după *Culegere de poezii a lui G. Asachi*, ediția a treia adăogită, Iași, Albina română, 1863.

Călătoria lui Cupidon la pustiu a lui Ienache Gane este întemeiată pe metamorfozarea zeului în păstor, din decizia de a gusta plăcerile vieţii cîmpeneşti. La aventurile sale participă Olimpul aproape în unanimitate: Zeus, Venus, Atena, Hermes, Poseidon, Diana etc.[8].

Nu altfel va funcţiona imaginaţia galantă a lui Iancu Văcărescu. Bucolismul acesta nu e străin de un sentiment al naturii erotizate, deosebit însă esenţial de cel preromantic, ce desmărginea eul, extinzîndu-l asupra universului. La Iancu Văcărescu, la Cîrlova, la Ienache Gane şi adesea chiar la Conachi şi Asachi, Amor este o forţă naturală exterioară omului, ce acţionează asupra lui, ca şi asupra naturii. Individualitatea se pierde într-o trăire de speţă, şi literatura română consumă momentul neoclasic simultan cu acela preromantic.

II. „Pe cînd eram în lume tu singură şi eu"

Contemporană cu generaţia simultan neoclasică şi preromantică, generaţia lui Heliade, Alexandrescu, Hrisoverghi se deosebeşte nu numai prin talent poetic şi o mai mare uşurinţă a limbii, ci şi prin altă viziune asupra universului şi asupra literaturii, iar producţia lirică sentimentală poate sluji drept bună mostră pentru a ilustra constituirea mentalităţii cu adevărat romantice. Poezia erotică a Văcăreştilor, a lui Conachi, a lui Anton Pann era generată de o anecdotă biografică şi se oprea cel mai adesea la biografie. Scopul ei era direct şi precis: să asigure autorului graţiile muzei. Strigătul lui Conachi: „Catinco, fii milostivă!" este o forţă generatoare esenţială a liricii vremii. Poetul este interesat mai mult de eficienţa practică a versurilor sale decît de concordanţa lor cu simţirea-i adîncă şi de frumuseţea lor estetică. El se exprimă pe sine doar în măsura în care expresia generează un act concret; dealtfel descoperirea eului nu se face prin particularităţile sale, ci în mişcările lui de generalitate umană. Spectacolul, înscenarea sentimentului interesează mai mult, ca mai eficace, decît sinceritatea şi autenticitatea trăirii, gustul pentru teatral şi tehnica exagerării sînt caracteristicile expresiei erotice lăutăreşti. Vaietele, oftaturile, tremurările, leşinurile, îngenunchierea, rătăcirea cu minţile pierdute sînt manifestări repede vizibile şi măgulitoare; galanteria vremii nu cunoaşte discreţia şi poetul consideră dovadă de supremă măiestrie să-şi declare pasiunea dezvăluind în acrostih numele inspiratoarei.

Lirismul autentic, expresie a personalităţii profunde, este descoperit de Conachi şi Asachi atunci cînd, prin forţa împrejurărilor reale, literatura de locuri comune nu mai poate avea eficienţa practică obişnuită. Poetul trebuie să trăiască o pasiune interzisă sau o iubire depărtată, consumată în imaginaţie, pentru ca în poemul erotic să fie înclinat să se exprime pe sine. Înălţarea la gradul de generalitate care să facă din poem o expresie a viziunii asupra lumii, cînd o astfel de viziune există, recurgea la tiparele epico-mitologice ale neoanacreontismului, în care instinctele şi sentimentele sînt ascunse sub chipul unor personaje de o atît de înaltă abstractizare de

[8] Olimpul grecesc şi cel roman se amestecă în denumirea personajelor.

Scanned with OKEN Scanner

speţă, încît şi-au pierdut valoarea de comunicare personală. Cu alte cuvinte, lirismul preromantic este descoperit de literatura română în neîmplinire şi suferinţă erotică. Cea mai mică speranţă de realizare a dorinţelor sau normalitatea reacţiilor declanşează imediat tînguirea lăutărească ori schema de viziune clasicistă. Durerea însă face ca, accidental şi fără influenţe de şcoli străine, exprimarea eului, confesat naturii sau chemîndu-şi stingerea, să devină o necesitate vitală. Dintr-un mod de expresie lesne adaptabil la tipare comune, poezia tinde să devină un mod de trăire individuală. Romantismul poate să apară.

Noua generaţie începe să se elibereze de tutela formelor consacrate şi a modelelor. Literatura a acumulat suficientă experienţă a expresiei pentru a-şi permite a mai recurge la stereotipia comodă a lamentărilor şi a construcţiei cvasimitologice. Ceea ce interesează acum pe poet nu mai este partea pe care o are în comun cu fondul de viziuni al vremii, ci caracteristica sa personală, modalităţile de diferenţiere faţă de ceilalţi. Accentul de valoare se deplasează de pe comun pe original. Împrejurarea biografică, anecdota, nu lipsesc din noua expresie erotică; dar ele încetează de a mai fi ţelul şi substanţa poeziei, reducîndu-şi rolul la acela de pretext al ei. Poetul este practic indiferent la ecoul imediat al versurilor sale în realitatea trăită. El este cu mult mai preocupat să se exprime pe sine, să-şi definească reacţiile faţă de existenţă şi să-şi releve sufletul. Lirica devine într-adevăr expresie a eului, dezlănţuit şi patetic în suferinţă. Transformarea poeziei sentimentale dintr-o temă de compoziţie literară într-un mod de revelare a personalităţii este caracteristica esenţială a romantismului. Celelalte trăsături ale eroticii romantice sînt derivaţii purtînd amprenta specifică a fiecărei personalităţi.

Cel mai legat în poezia erotică de predecesorii săi literari este *Ion Heliade Rădulescu*. Dealtfel, erotica este pentru Heliade o temă minoră şi supusă hazardului biografic, totuşi, mai limpede decît la ceilalţi, deplasarea spre romantismul descoperitor al sinelui este vizibilă în poezia lui. Nu lipsesc galanteriile obişnuite (*La Maria*, *Un buchet de mireasă*, *Portretul*), dar complimentul se face altfel decît la Alecu Văcărescu: poetul nu mai doreşte nimic pentru sine, îşi face însă din romanţare şi adorare un prilej de dezvăluire a eului adînc, contradictoriu în substanţa sa. Heliade este întîiul în literatura noastră care adoră renunţînd şi suferind, uneori după model mărturisit lamartinian, însă deplin conştient că se află în sine suficiente forţe pentru a îndurera erosul fericit al iubitei. Poemul încetează de a se mai construi pe o idee limpede, fiind supraaglomerată etalarea întregii recuzite la îndemînă; el evoluează, prin autonegare, spre transcrierea unei forţe erotice atît de puternice, încît îşi poate distruge obiectul. Conachi, îngenunchiat la picioarele Zulniei, Asachi preamărind virtuţile intangibilei Bianca nu s-ar fi putut imagina asistînd la căsătoria cu altul a femeii iubite şi reacţionînd astfel:

Prin gene-ţi se strecoară o rouă cristalină
Şi cade p-a mea frunte, p-aprinsa mea durere
Dar nu mi-alină focul, mai tare se înfinge.
Să fug, să fug, Marie, căci flacăra-mi profană

Te-ajunge şi păleşte fiinţa-ţi diafană.
Fereşte-te de mine, de focul ce m-aprinde.

(Un buchet de mireasă)[9]

Complimentele lui Heliade sînt ale unui titan care se teme să-şi dezlănţuie toate forţele sufleteşti. În locul supralicitării suferinţei de ritual erotic apar reprimarea şi sugestia unor capacităţi ascunse, izvorîte din tăria contradicţiilor sufleteşti. Lirismul lui Heliade, pornit dintr-o împrejurare concretă, se literaturizează depăşind-o, chiar dacă, în bună tradiţie, poetul foloseşte metafora comună pentru a-şi desemna sentimentul: „focul". Altul este omul care recurge la fondul comun de expresii erotice.

Tot Heliade relevă, pornind de la relaţiile lui de pace înarmată cu soţia, contradictoria nuanţă a iubirii încărcate de ură. Era de neconceput pentru Văcăreşti ori pentru Asachi să mărturisească deschis că, departe de a fi întruchiparea perfecţiunii pe pămînt, iubita lor ar fi un monstru. Heliade, atent să privească în sineşi, descoperă că ura nu poate anula dragostea, că o nuanţează, şi că jocul dublu al celor doi este nu numai un prilej de chin, ci şi unul de literatură:

Dar visu-şi schimbă faţa şi iarăşi lîngă mine
Văzui acea fiinţă ce-atîta o iubeam.
Dar ce fel de schimb magic la ochii mei îmi vine!
P-acea fiinţă scumpă eu n-o mai cunoşteam.

Pare că era rece l-adînca mea durere;
O, taină-ngrozitoare, abia îmi răspundea!
Căutături fatale avea a ei vedere
Şi cînd vorbea, ca trăsnet în sufletu-mi izbea.
. . . . . .
Ura-i îmi era pace şi dragostea-i osîndă
Rece-ntr-a ei mînie şi foc cînd era blîndă,
Ce-amestec şi într-însa şi-n mine volbura!
Eu o iubeam, o groază mă trăgea înapoi;
Ea era a mea viaţă! şi ce viaţă-ngrozitoare!
Voiam... Dar pentru mine nu era voi,
Vream s-o urăsc... mi-erea o muncă-omoritoare.

(Visul)

Heliade porneşte, în autobiografia-i versificată, de la ideea filozofică frecvent utilizată de romantici că viaţa e vis; la adăpostul visului el poate să-şi lase fantezia să rătăcească în voie şi eul, proiectat asupra lumii întregi, să-şi extragă din sine substanţa viziunilor. Orientarea cu precădere spre ceea ce simte individul particular generează şi fiziologia iubirii din *Zburătorul*. Interesantă este direcţia particular senzorială în care poetul

[9] I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, ediţie critică de Vladimir Drimba, EPL, 1967. În continuare, toate citatele din poezia lui Heliade vor fi extrase din aceeaşi ediţie.

Scanned with OKEN Scanner

îşi îndreaptă atenţia, pentru că simptomele sînt ale *Odei către o tînără fată* de Sapho :

De cum te zăresc mi se moaie glasul,
Şi mi se stinge
Dar în gură frîntă-mi rămîne limba,
Foc cumplit sub piele mi se strecoară
Să mai văd cu ochii nu pot şi tare-mi
Vîjîie auzul.
De sudoare-s plină şi mă cuprinde-un
Tremur; şi mai galbenă sînt la chipu-mi
De cum este firul uscat de iarbă :
Parc-aş fi moartă[10].

Fiziologia puberală heliadescă a devenit celebră :

. . . . . .
Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc !
. . . . . .
Şi cald, şi rece, uite, că-mi furnică prin vine,
În braţe n-am nimica şi parcă am ceva;
. . . . . .
Ia pune mîna, mamă, — pe frunte, ce sudoare !
Obrajii... unul arde şi altul mi-a răcit !

(Zburătorul)

După cum uşor se observă, misterul fiziologic este bazat pe învolburarea reacţiilor la cald şi la rece, simptom comun eroticii vremii, de care îl deosebeşte însă nu natura, ci concomitenţa senzaţiilor. Romantismul *Zburătorului* stă în aura de taină cosmică făcută să înconjoare simptomatologia creşterii adolescentine şi în împerecherea senzaţiilor fizice contrastante. Personalitatea contradictorie a poetului nu poate concepe lumea decît dual.

Un alt poem al lui Heliade, *Primul baciu*, mult inferior artisticeşte *Zburătorului*, dar inspirat tot de pasiunea corporală saphică, merită a fi relevat întrucît schiţează cîteva direcţii sentimentale foarte fructuoase pentru romantismul românesc : motivul plăcerii ucigătoare, al voluptăţii trăite cu o intensitate ce aduce anularea fiinţei, eliberarea de sine :

Extazea mă învie... Ca mort sînt de plăcere
Fiinţa-mi muritoare în ceruri se strămută...
E primul baciu, ş-ultimul fie
Nou, şi iar primul să cheme alte;
Viu, să-mi dea moartea, mort, să-mă-nvie.
Să svol cu dînsul la preaînalte !

(Primul baciu)

[10] Apud Robert Flacelière, *Istoria literară a Greciei antice*, Univers, 1970, p. 132.

Şi motivul regăsirii, în senzualitatea dezlănţuită, a sufletelor hărăzite de o putere superioară să fie împreună, motivul nunţii trupeşti şi spirituale ce smulge individul din condiţia speţei, zeificîndu-l:

Un baciu! şi iar altul! şi altul înc-o dată!
Că sufletul meu văduv cu-al tău azi se mărită
Prin astă sărutare, la zei invidiată
La oameni neştiută, la angeli mult dorită.

(Primul baciu)

În *Biblice*, dar mai ales în *Anatolida*, Heliade face încercarea de a depăşi consemnarea iubirii ca realitate individual senzorială, spre a o ridica, filozofic, la rangul de principiu organizator al universului. Ceea ce fusese intuiţie poetică în *Zburătorul*, alegerea tinerei fete ca factor de revelaţie a unei taine universale, trăite de făptura cea mai uşor de integrat în mersul lumii, devine axa unor divagări despre structura cosmosului, creat prin concilierea „ambelor sexe". Trecînd peste ridicolul expresiei, viziunea neliniştitoare a lumii organizate în perechi, pe care-o are androginul paradisiac se întemeiază pe ideea de armonie cosmică:

Perechi şi după speţii trec rînduri spre-nchinare,
Trec păsări, păsărele şi ciripă şi cîntă;
Cu soţu-i filomela; şi amoros columbul
Cu tînăra columbă, fedela turturelă
Cu soţul vieţei sale,
Berbecele cu oaia, junicea lîngă taur
Cu-a sa lionă leul, şi tigrul cu tigresa.

(Anatolida sau *Omul şi forţele.* III *Viaţa* sau *Androginul)*

După despărţirea femeii din coasta androginului melancolizat de singurătate, întîlnirea lui Adam cu Eva echivalează cu descoperirea unităţii Cosmosului prin erotizare. Chemarea adamică la suprimarea singurătăţii prin nuntă a trecut adesea neobservată, din pricina vocabularului ridicol al apelului:

„Stăi, bella mea dilectă, întoarce-te, o, Eva!
Os nobil, adorabil, din propriele-mi oase
Din carnea mea eşti carne, viaţă din viaţa-mi
Te cată al meu suflet, fiinţa-mi te reclamă
Ca parte integrantă a existenţei mele,
Să fim întotdauna, precum am fost, un corp.
Stă verginea, s-arrestă, căci fiecare-şi cată,
Mai mult decît soţia, să nu mai fie singur
Îşi cată jumătatea din sinele său propriu.

(Anatolida sau *Omul şi forţele.* III *Viaţa sau Androginul)*

Fără iubire, universul heliadesc ar fi neîntreg, dragostea este nu numai chemarea bărbatului către femeie, ci şi fiorul prin care lumea îşi redobîndeşte unitatea. Viziunea opuselor, a eului titanic, creator de sentimente şi supus contradicţiilor născute din aspiraţiile sale duble,

Scanned with OKEN Scanner

trăirile extatice pînă la pierderea de sine şi reintegrarea sinelui prin iubire — la Heliade se află toate direcţiile în care se va îndrepta romantismul românesc.

Grigore Alexandrescu, patetic în înaltele-i meditaţii filozofice şi civice, a putut să pară, ca poet al iubirii, lipsit de personalitate. Cu graţie şi în versuri mai sprintene, el înaintează, ce-i drept, pe drumul lui Iancu Văcărescu, cu toate lecturile lui din Lamartine. G. Călinescu a recunoscut senzualitatea galantă, înclinată spre madrigal, a secolului al XVIII-lea francez şi a demonstrat-o punînd erotica lui Alexandrescu pe două coloane cu Parny şi Colardeau.

Prieteşugul şi amorul, după Iancu Văcărescu şi Conachi, expune fluent filozofia horaţiano-ronsardiană a lui *carpe diem*. Remarcabilă este paralela sentimentului uman cu succesiunea cosmică a anotimpurilor. Este chipul romantic de a spune că iubirea e în legile firii, ce trebuie ascultate :

Zici c-amorul te-ngrozeşte,
Că e patimă cumplită;
Zici că este trecătoare,
Flacăra-i cea arzătoare!
Şi ce nu e trecător?
După vara cea bogată
Vine iarna-ntăritată,
Bate vînt îngrozitor.

(Prieteşugul şi amorul)[11]

În privinţa aceasta Conachi, împiedicat cum era în lungile-i versuri, era — psihologic — mai subtil, cînd se arăta preocupat de felul în care poate trece o nuanţă de sentiment într-alta. Alexandrescu însă le separă net, amînînd prieteşugul pentru vremea senilităţii.

Romantic este Alexandrescu în convocarea universului la definirea farmecului indescriptibil al feminităţii :

De unde oare vine?
Din sferele senine?
Din zefirii ce zbor?
Din iarba ce şopteşte?
Din planta ce trăieşte?
Din floare? din izvor?
Din nici una în parte,
Din multe-mpreunate,
Din toate e-ntocmit.
E glas al suferinţei,
Al lunei şi-al fiinţei
Suspin nemărginit.

(Frumuseţea)

[11] Grigore Alexandrescu, *Opere*, vol. I, EPL, 1957, ed. critică de I. Fischer. Toate citatele din Gr. Alexandrescu aparţin acestei ediţii.

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi în refugiul într-o natură sălbatică şi zbuciumată, în acord cu propriile sale trăiri :

Îmi place a naturei sălbatecă mînie,
Şi negură şi viscol, şi cer întăritat,
Şi tot ce e de groază, ce e în armonie
Cu focul care arde în pieptu-mi sfîşiat.

(Suferinţa)

Mai puţin profund în gîndirea filozofică decît Heliade, Alexandrescu este însă mai bun poet, cu intuiţii notabile. Erotica sa este un continuu pretext de discuţie asupra posibilităţii fericirii în această lume, iar complimentele galante — iluzia, repede corectată, că bucuria nu e o imposibilitate practică. Desigur, în momentele sale de exultare, Alexandrescu este, aşa cum l-a văzut Călinescu, un scriitor ce „face repede tranziţia de la madrigal la oratorie, finalitatea poeziei lui rămînînd persuasiunea". Tonul general al liricii lui Alexandrescu nu este însă cel oratoric galant, ci unul de nespusă mîhnire, prilej de meditaţie abstractă, ca în tot restul poeziei sale. Poetul este însă fără îndoială romantic atunci cînd îşi doreşte moartea într-un delir de plăcere, provocată de împărtăşirea sentimentelor :

Să mor dar la picioare-ţi, să mor dar de plăcere,
În ceasul cel din urmă s-auz că m-ai iubit,
Să strîng draga ta mînă, să simţ a ta durere
Vărsîndu-se asupră-mi ca balsam fericit.

Şi sufletu-mi atuncea pe buzele-ţi să zboare
Să ia un lung, un dulce, un vecinic sărutat;
Din braţele-ţi, din sînu-ţi să treacă el în soare,
Să ducă la vecie plăcerea ce-a gustat.

(Suferinţa)

Sau cînd, ostenit de durere, îşi cheamă moartea izbăvitoare :

Cînd dar o să guşti pacea, o, inimă mîhnită?
Cînd dar o să-nceteze amarul tău suspin?
Viaţa ta e luptă, grozavă, neîmblînzită,
Iubirea vecinic chin.

(Cînd dar o să guşti pacea)

Alexandrescu nu numai că invocă voluptăţi erotice în clipele thanatice, dar îşi şi construieşte o lume în care contrastele nasc unul dintr-altul, sursa nefericirii fiind amorul :

Din cupa desfătării amărăciunea naşte;
Din ochi frumoşi durerea îşi ia al ei izvor;
O singură privire viaţa vestejaşte
Cu lanţuri de amor!

(Cînd dar o să guşti pacea)

Scanned with OKEN Scanner

Poetul își constată, dar nu-și iubește suferința, el se ridică, în voința-i de eliberare, pînă la blasfemie, și e de presupus că nu în scopul persuasiunii scria aceste versuri :

Dar rana e adîncă și patima cumplită,
Și lacrăma de sînge obrajii mei arzînd,
Răsfrînge frumusețea, icoana osîndită,
Ce o blestem plîngînd.

(Cînd dar o să guști pacea)

Iubirea, povară zdrobitoare de fericire, expunerea pieptului în care e înfiptă cangea suferinței, lacrimile de sînge — acestea se potrivesc bine cu poza romantică a suferinței.

Se întîmplă ca Alexandrescu să aibă cele mai bune intuiții poetice atunci cînd se vede despărțit de iubită prin moartea pe care o invocase pentru sine. După stingerea femeii, natura toată devine un templu funerar, rîurile, copacii și lumina lunii transmițînd mesaje din partea celei trecute în altă lume :

Dar cînd ea însuși moartea a noastră apărare,
Cînd neagra ei pecete pe groapă s-a-nsemnat
Ca martur de credință, chezaș de neuitare,
Păstrează suvenirul acelui depărtat.

Valea răsunătoare, a rîului murmură
Veșteda toamnei frunză ce flutură în vînt,
Palida lunei rază, puternica natură
Îți vor șopti adesea cuvinte din mormînt.

(Încă o zi)

Nu alta va fi chemarea naturii pentru Eminescu :

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi.

Apropierea lui Alexandrescu de Eminescu nu se oprește aici. S-a cercetat în detaliu filozofia, de nuanță pitagoreică, dezvoltată în *Feciorul de împărat fără de stea*, după care fiecare suflet și-ar afla sălașul într-un astru ceresc, de unde pornește să se întrupeze, spre a fi pus la încercare, pe pămînt. Din steaua lui, sufletul îngeresc își caută soție pe pămînt. *Luceafărul* face parte, ca filozofie cosmică, din familia *Feciorului de împărat fără de stea*. Alexandrescu are, fulgerător, aceeași intuiție poetică a amorului cosmic (poate dintr-o sursă apropiată de cea a lui Eminescu) :

Acolo în stele ca-n lumi de lumină,
Sînt suflete, îngeri, ce cînt și ador;
Ființi grațioase ce blînd se înclină,
Căutîndu-și în lume tovarășii lor.

Şi cînd, stăpînită d-a vieţei mihnire,
Te plimbi tu pe cîmpul tăcerii-nchinat,
De simţi o suflare, d-auzi o şoptire,
E glasu-unui înger de tine-ncîntat.

(Reveria)

Gîndirea poetului este însă suficient de mecanică pentru a-şi reduce intuiţia la comparaţia banală în epocă şi frecventă în propria-i operă a femeii cu un înger. Alexandrescu cunoaşte puterea amintirii şi este primul care îşi extrage inspiraţia dintr-o stare de împietrire sufletească, cînd nu mai operează decît imaginaţia întoarsă invers, a suvenirului :

Cînd inima sătulă de ură, de iubire,
N-o mişcă nici un bine, n-o trage nici un dor,
De ce singure numai a voastre suvenire
Trăiesc ele în sînu-mi ca un nestins amor?

(Reveria)

În sfîrşit, înclinarea poetului spre problematizare, spre interogaţia cu aer filozofic găseşte în supoziţiile nenumărate ce-i trec prin minte îndrăgostitului în aşteptarea iubitei un bun prilej de desfăşurare, în concordanţă cu o natură în care umbrele înşelătoare se urmăresc precum propriile-i gînduri :

Noaptea în aste locuri n-are deloc tăcere;
Totul se mişcă, umblă, dar toate sînt părere.
Vîntul, umbra mă-nşeală, cînd crez a o vedea.
Luna aici s-arată, aci iar se ascunde:
Abia cîteodată întunecul pătrunde,
Şi norii înainte-i se pun ca o perdea.

Poate că şi ea are o tainică iubire,
Poate că stăpînită d-asemenea simţire
Păzeşte-nvăluită în umbra unui nor...

(Aşteptarea)

A devenit curentă observaţia că retrăirea în amintire a pasiunii are cadenţe prevestindu-l pe Alecsandri. Nu comparaţia femeii cu steaua este, în citatul următor, revelatoare de talent, ci „ceaţa veciniciei", sintagmă preeminesciană :

Din ceaţa veciniciei, stea blîndă luminoasă,
Te văz lucînd departe în trecut.

Dacă Heliade inaugura viziunea iubirii ca principiu universal, Alexandrescu deschide un orizont spre lirismul momentelor succesive ale sufletului îndrăgostit.

Cezar Bolliac este unul dintre puţinii poeţi care nu pot fi caracterizaţi şi prin viziunile din poezia lor de dragoste. Versurile erotice, cîte sînt, reprezintă ecouri, notabile doar ca atare, pentru direcţiile mai generale ilustrate. Poetul nu depăşeşte extazul galant, jurămintele însoţite de

Scanned with OKEN Scanner

lacrimi, şi-şi mărturiseşte, pe drept, neputinţa poetică în zugrăvirea puterii transformatoare a amorului :

P-un serios profesor îl faci a fi ţingău ;
P-un libertin de frunte, ce patimi nu-l mai doare,
Un simplu al tău zîmbet e-n stare să-l omoare ;
Orice-nţelept te vede, s-a dus curajul său.

*(Sonet la * * *)*[12]

Filozofia erotică a lui Bolliac nu depăşeşte interogaţia retorică, de tipul :

De ce iubirea focu-i tot în dureri resfrînge !
De ce simţirea geme ! De ce un înger plînge
Aicea pe pămînt !

(Eram răpit atuncea)

Singura sa poezie erotică demnă de reţinut este o imitaţie după Lamartine : *Rechemarea.*

În puţinele sale producţii lirice, majoritatea traduceri şi imitaţii, *Costache Negruzzi* introduce în literatura noastră balada de iubire în cadru exotic, cu preferinţă pentru natura primară, dezlănţuită. *Potopul* exaltă ideea că a muri în iubire înseamnă o delectare, că dragostea poate anula teroarea morţii. Strînsă la pieptul iubitului ei, Selmina aşteaptă să fie înghiţiţi de ape :

Zicînd : „Lăudat să fie numele lui Dumnezeu !
De-acum poate sosi Moartea, ea nicicum mă îngrozeşte
Căci încai mor mulţemită lîngă scumpul meu iubit..."

(Potopul)[13]

Negruzzi se remarcă uneori ca poet al geloziei : *Şalul negru* nu este o traducere selectată la întîmplare, scriitorul era preocupat mai mult de izbucnirile violente şi inexplicabile ale sentimentului decît de galanteria obişnuită. Inspirat poeticeşte de *Visul* lui Heliade, dar fără clocotirile înveninate ale aceluia, Negruzzi notează „gîndurile prepuielnice" ce-i străbat creierii, în paralel cu natura misterioasă care-l captivase şi pe Alexandrescu în aşteptarea neliniştită a iubitei :

Cînd luna strălucind săltează pintre nori,
Şi-un greier răguşat cîntă ascuns prin flori,
Nu-ţi laşi capul ades plecat pe mîna ta
Şi-aminte nu-ţi aduci atunci de cineva ?
Vr-un ideal prin somn, spune-mi nu ai visat
Şi după acel vis cumva n-ai suspinat ?

(Gelozie)

[12] Cezar Bolliac, *Opere*, ESPLA, 1955, ed. îngrijită de Andrei Rusu. Celelalte citate din Bolliac se vor raporta la aceeaşi ediţie.

[13] Constantin Negruzzi, *Opere alese*, II, ESPLA, 1957 ; din ediţia amintită sînt extrase şi celelalte citate.

Scanned with OKEN Scanner

El este sensibil la poza socială şi, neputînd declara deschis ce-l frămîntă, adoptă cu bună ştiinţă un aer misterios şi îndurerat:

Dar nu-ntreba pricina ce darm-a mea junie,
De ce privirea-mi tristă se pleacă spre pămînt!
Amara mea durere, ah, nimene nu ştie
Şi nime' nu va şti-o pîn' voi intra-n mormînt!

*(La M * * *)*

Heliade pusese în versuri starea de indiferenţă totală a inimii, impermeabile, de prea multă suferinţă, la emoţie; Bolliac numise plictisul fără motiv aparent cu numele său englezesc, la modă în epoca byroniană, spleen, Negruzzi va cultiva *Melancolia* (chiar dacă poemul se va dovedi o traducere, orientarea este semnificativă), indicînd printre cauzele inexplicabilei tulburări şi amorul. Într-un muzeu, tipul melancolic se îndreaptă spre:

...tabloul melanholiei unde-un june amorezat
Stă jălind pe străini ţermuri de iubita-i depărtat.

(Melancolia)

Poet cu intermitenţe, dar întotdeauna epigonic, este *Costache Negri*, care făcuse însă succes în epocă tot cu o producţie inspirată de gelozie, *Ciuda de amor*. Ţinut la poartă de o iubită necredincioasă, rafinatul diplomat şi dă drumul la gură:

Fire-ar ceasul blăstemat
Cînd pe mine m-ai chemat!
Şi dormire-ai în veci moartă,
Căci eu zac afară-n poartă,
În durerea cea mai mare
Şi-n blăstemuri de turbare.

(Ciuda de amor)[14]

Altfel, Negri se inspiră din întîlnirea tainică sub clar de lună, a îndrăgostiţilor, îndemnîndu-i să se bucure de darurile naturii, cît încă nu e prea tîrziu:

Căci în dragostea aprinsă,
Singure acele ceasuri
Sînt de scîrbă necuprinse
Într-a vremii grabnici pasuri.

(Tînăra copilă)

[14] C. Negri, *Scrieri*, I, EPL, 1966, ed. îngrijită de Emil Boldan. Toate citatele aparţin aceleiaşi ediţii.

Ecourile nu sînt din Ronsard, ci mai autohtone, din Alecsandri. Este şi el sensibil la motivul iubitei moarte, pe care i-o reamintesc stelele, căci ochii ei fuseseră „luceferi" :

Dar s-au stins precum v-eţi stinge
Şi voi, stele, într-un minut;
Vai! căci noaptea crunt atinge
Tot ce-n lume-i mai plăcut!".

(Stelele)

Şi, în sfîrşit, Negri plăteşte şi el tribut romantismului erotic macabru, pe linia lui Asachi din *Turnul lui But*, versificînd răpirea fostei iubite de către strigoiul revenit în acest scop :

Rece, rece ca de gheaţă,
Şi pe ochi cu neagră ceaţă
O-ncleştă strigoiul mut.

(Strigoiul)

O inimă rănită în amorul său conjugal aduce Constantin Stamati. Vrînd să spună că trecerea vremii nu i-a ucis iubirea, Stamati schiţează un paralelism între faptul real şi evenimentul gîndit, romantic prin ideea de opoziţie şi reunire a contrariilor :

Fruntea mea nălbeşte, vîrsta o zbîrceşte;
Sîngele îngheaţă în vinele mele,
Precum şi izvorul de ger se sleieşte,
Cînd crivăţul iarna suflă furtuni grele.

Însă a ta faţă tot strălucitoare,
Ce-a mea fantezie o împodobeşte,
În tristul meu suflet tînără se pare,
Căci eternul suflet nu îmbătrîneşte[15].

În fine, ca orice romantic autentic, el se află în comunicare cu natura, care-i reaminteşte pe cea dispărută :

Eu te văd pe tine, eu te-aud pe tine
În pustii codri, în nori zburătoare,
Te văd în oglinda lacurilor line
Şi, suflînd zefirul, glasul tău îmi pare.

Poemul *Zburătorul la zebre* (adică „la gratii", încercînd să pătrundă într-un iatac) s-a dovedit a fi o traducere a lui *Le sylphe* de Hugo, tonul şăgalnic al finalului îl prevesteşte însă pe Coşbuc.

Cam în aceeaşi vreme cu Stamati îşi plînge o soartă tristă şi Costache Caragiali. Remarcabilă în puţinele poezii publicate în volumul din 1840 este absenţa oricărei suferinţe amoroase demnă de a fi amintită printre cauzele nenorocirii perpetue de care scriitorul se simte urmărit.

Un prigonit de soartă se simte şi A. Hrisoverghi. Lamentările pe tema iubitei necredincioase sînt întrerupte, patetic, de imaginea sinuciderii

[15] N. Nicoleanu, V. Cîrlova, C. Stamati, *Poezii şi proză*, Bucureşti, 1906, ed. îngrijită de G. Bogdan-Duică.

Scanned with OKEN Scanner

nefericitului poet, căruia însă nu i s-au scurs puterile pînă într-atît încît, zgîndărit de indiferenţa femeii, să nu ameninţe titanian, cu crima :

O, Doamne prea înălţate! Cît sînt de nenorocit!
Cred şi aştept fericire, mă-ncred pe-a ei jurămînt
Pe-a unei femei cuvinte cuţitu-n pieptu-mi împlînt;
Privesc cum sîngele curge fumegînd din rana mea,
Şi fericire îmi pare socotind că plînge ea.
Te hlizeşti, nelegiuito, şi îţi baţi chiar joc de mine,
Dar gîndeşte că cuţitul poate fi şi pentru tine;
Gîndeşte că îl pot scoate din rana de unde zace,
Şi îl pot înfige-n peptu-ţi încă cu spuma ce face [16].

După cum uşor se observă, poezia imprecaţiilor cu adresă directă, din pricina unei jigniri amoroase este, la început, mai ales domeniul moldovenilor. Muntenii însă îşi vor lua şi ei revanşa, prin Nicoleanu şi Baronzi, în deceniul următor.

În această vreme ardeleanul Andrei Mureşanu cultivă o specie ambiguă, poezia ce debutează idilic în stilul neoanacreontic al *Păstorului întristat*, ca să sfîrşească tragic. *Teodor şi Mărioţa* repetă o variantă a întîmplării lui Romeo şi a Julietei : tinerii îşi jură iubire sub prevestiri nefavorabile, el este chemat la rezbel, ea, aşteptîndu-l să se întoarcă, moare de dor după ce şi-a pierdut orice speranţă. Teodor revine totuşi, dar numai pentru a muri lîngă iubită. Dorul Mărioţei aminteşte folclorul :

Toată firea se-nnoieşte,
Vînturi trec şi vînturi vin,
Numai el nu mai soseşte
Din pămîntul cel străin.

(Teodor şi Mărioţa)[17]

În prelungirea poeziei de curtoazie a lui Alecu Văcărescu se află C. A. Rosetti. Lui Rosetti îi place să facă figură de trubadur modern, care adoră femeia în orice condiţii şi cu orice păcate, iubirea fiind o fatalitate, căreia nu poţi decît să i te supui. Acceptarea sorţii face farmecul poemului intrat în posteritate ca o celebră romanţă : *A cui e vina?* :

Tu-mi ziceai odată cum că pîn-la moarte
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra;
M-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate,
Astfel merge lumea, nu e vina ta.
. . . . . .
Dar cu toată însă multa-ţi necredinţă,
Inima-mi tot bate oricînd te-oi vedea,
Înger eşti în ochii-mi, sfîntă mult fiinţă,
Astfel e amorul, nu e vina mea!

(A cui e vina?)[18]

[16] *Poezii, a lui A. Hrisoverghi*, Iaşi, 1843, ediţia M. Kogălniceanu.
[17] Andrei Mureşanu, *Poezii şi articole*, Bucureşti, 1963, ed. îngrijită de D. Păcurariu.
[18] *Ceasurile de mulţămire ale lui C. A. Rosetti*, Bucureşti, 1843; din aceeaşi ediţie au fost extrase toate citatele din poezia lui C. A. Rosetti.

Scanned with OKEN Scanner

Rosetti este şi el, după Heliade, un poet al gelozici, ba chiar al gelozici universale, obiectul „pismei" sale fiind nu un rival mai fericit, ci lumea întreagă, orice ar putea-o interesa pe femeia iubită, abătîndu-i gîndul de la el. O astfel de neliniște uriaşă presupune o patimă pe măsură, în acest domeniu însă poezia lui Rosetti păstrează tăcere.

Iartă-mi dar, iubito, astă pasiune
Şi nu te mai plînge că nu te iubesc,
Căci şi chiar în templu, la Dumnezeire,
Cînd vei fi plecată, o să pismuiesc.

Altfel, Rosetti nu depăşeşte amabilitatea galantă, făcînd pe rînd complimente ochilor negri şi celor albaştri :

Ochii cei negri în adunare
Ştiu mult mai bine de a luci,
Iar cei albaştri în înserare
Mai cu lesnire pot a robi.

Între Alecu Văcărescu şi Rosetti, unul — trubadur autentic, altul — doar adoptînd ţinută de trubadur, literatura română a consumat distanţa dintre secolul al XIII-lea şi secolul al XVIII-lea.

Cu *Bolintineanu* erosul pătimaş, misterios şi exotic, pătrunde în literatura română. Balada de dragoste, eventual într-un decor în consonanţă cu sentimentele tăinuite sau exaltate ale personajelor, fusese cultivată întîmplător şi înainte, Bolintineanu dă anecdotei romantic construite strălucirile decorului oriental, încărcate de sugestii muzicale. Poemele şi baladele sale eliberează imaginaţia, în atingerea cu un Orient imaginat după cerinţele lirice ale unei personalităţi dornice de mister. Dacă la predecesorii săi romantic era modul de expresie a sentimentului, căruia trebuia să-i presupunem un impuls real, la Bolintineanu evadarea în necunoscut, ridicarea unei lumi pe aspiraţiile adînci ale sufletului caracterizează latura vizionară şi fantastă a romantismului. Iubirea lui Bolintineanu nu cunoaşte normalitatea, ea este exclusiv patimă, se întovărăşeşte de taină şi foarte adesea de moarte, rezistă ca o comunicare sufletească dincolo de realitatea lumii, îşi subordonează şi adesea se debarasează de o existenţă incomodă. Dacă pînă la el lirica romantică se caracteriza prin antropomorfizarea universului în conformitate cu trăirile eului devenit centrul cosmosului, Bolintineanu descoperă primul realitatea mai puternică a imaginaţiei compensatorii. *Florile Bosforului*, romantice în desfăşurarea de pasiuni aprinse, ating parnasianismul în strălucirea descriptivă şi simbolismul în sugestia muzicală, întemeiate însă, în adînc, pe o senzualitate cu atît mai arzătoare cu cît mai ascunsă, de Orient fierbinte sub văluri.

Generaţii de cititori s-au lăsat răpite de sonorităţile voluptoase ale numelor : Esmé, Rabié, Almelaiur, Seili, Mehrubé, Fatmé, Dilrubam.

Curgerea melodioasă a versului maschează banalitatea comparaţiilor ; suferinţa din amor genereză estetic plăcere, oprită la notaţia simplă, cu instinctul de a suprima lamentele :

Oh ! Amar cui o priveşte
Un minut fără iaşmac,

Mai amar cui o iubește!
Dorurile nu-i mai tac!

De la frunte la picioare,
E un farmec grațios,
Sufletul ei e un soare,
Capul ei un crin frumos!

A sa inimă se duce
În secret dup-un ghiaur!
Patimile, strînse dulce
În arzîndu-i sîn, murmur.

(Esmé)[19]

Fuga amanților, despărțiți de legea seraiului ori de diferența socială, este un motiv frecvent exploatat de poet. Antiteza operează la toate nivelele, coloristic și muzical, depărtarea îndrăgostiților, pierduți între cer și mare, smulge viziunea din contingentul pur :

Iar caicul pleacă legănat p-un val,
Marea își încinge fața-i încrețită
Într-un brîu de aur dulce a privi
Și a serii boare cu-aripa-nflorită
Răsfață cosița albei Leilí.
Unde mergi, sultană, singură c-un june
Pe aceste valuri, sub un cer stelat,
Tu ce garda neagră, noapte, zi supune
Privegherei sale ce i s-a-nsemnat?

(Leilí)

Moartea împreună mărturisește triumful iubirii asupra instinctului de conservare. Leilí, îngenuncheată la picioarele gărzilor, implorînd viața în orice condiții, află de uciderea iubitului :

„Mort, și după dînsul eu am mai trăit!
Iartă pe Leilí, sufletul meu mare,
Dacă după tine am trăit o zi...
O, hadîne, vino și m-aruncă-n mare...
Cu amantu-mi dulce, eu voi a muri!"

(Ibidem)

Nu lipsește poza byroniană a suferinței și dezgustul de lume al unui suflet damnat, ce-și face din nefericire un subiect de înduioșare a inimilor femeiești :

Ah! Zboară de la mine, speranță-amăgitoare!
Din cupa-ți înflorită, eu nu mai voi să beau,
Din cupa desperării, a morții precursoare,
Eu hrana voi să-mi iau!

[19] D. Bolintineanu, *Florile Bosforului*, în *Poezii*. Culegere ordinată de chiar autorul, București, 1877.

Te du şi amăgeşte o inimă iubită
Ce-adoarme legănată de tinere plăceri,
Şi scutură asupră-i aripa aurită!
Iar eu voi trece viaţa în lacrimi şi dureri!

Dacă nu plăteşte tribut locurilor comune ale vremii sale, cu adevărat mare este Bolintineanu atunci cînd ştie să se oprească la sugestia lunii încremenite în faţa dragostei, balada reducîndu-se la o succesiune de gesturi neretorizate, dar grele de evocări:

Dup-un cafaz, în umbră, ascultă o hanimă
Aceste dulci cîntări!
Deschide lin cafazul şi cu o albă mînă,
Îi aruncă o floare umidă-n sărutări.
Iar vasul se ascunde prin marea adormită
La umbra unui mal
Şi cîntecul se stinse p-o lacrimă zdrobită.
Zefirul dulce-al nopţii se legăna p-un val.

(O noapte de vară)

Schema epică se repetă, organizată între dorul dureros şi fără împlinire şi iubirea tragică a perechii reunite într-o moarte extatică. Un Bosfor de litografie lăcuită se pătrunde de misterul iubirii, compasiv:

Orişice lumină ce-n Bosfor se frînge
Îşi alungă forma ca un plop de foc,
Iar cînd vîntul serii marea o restrînge,
Aceşti plopi de flăcări se zdrobesc, se joc.
Peste faţa mării, dalbe caicele
Cu-odalisci cu văluri trec şi se deşir.

(Mehrube)

Erotica lui Bolintineanu este una de atmosferă, şi nu de frumuseţe a imaginii. Cînd vrea să descrie femeia, poetul acumulează, dar nu fără graţie, toate metaforele comune ale vremii: ea este, rînd pe rînd, o rază, o pasăre, o stea ori, ca să strălucească şi mai puternic, lună şi soare!

„Cine eşti, sufletul meu?
Soarele are o soră?
Auror — altă — auroră?
Dumnezeu alt Dumnezeu?
Raza este-a ta zîmbire
Crinul lacrima-ţi de dor:
Aurea a ta gîndire,
Şi suflarea ta d-amor!
Iei surîsul de la zori,
Strălucire de la stele,
Şi în raza feţei tele
Nasc ale plăcerii flori."

(O noapte de amor)

Scanned with OKEN Scanner

Poet liric de dragoste, în sensul propriu al lirismului, Bolintineanu nu e decît în rare împrejurări, dacă nu punem la socoteală cîteva mici galanterii versificate, aşa cum producea toată lumea. Un poem, pe motivul iubitei trădătoare şi al retrăirii în amintire a fericirii trecute, presimte sunetele nostalgice de corn din poezia lui Eminescu :

Zile, ani trecură, toate s-au schimbat,
Sufletu-mi în doruri, vai ! s-a întristat !
Nu mă mai cunoaşte dulcea mea iubită
În străine braţe ea e fericită.
Dar cînd sună cornul nu ştiu ce simţ eu
Că un rîu de lacrimi udă sînul meu.

Atitudinea-tip este a tînărului, damnat din fragedă tinereţe să intre în contact cu moartea, prin moartea iubitei. *O fată tînără pe patul morţii* era o adaptare, cu sursele în biografia poetului, care şi-a mai plîns nefericirea şi alte ori :

Iubeam o copiliţă, o tînără suflare,
O floare matinală ce creşte surîzînd
Ce, fără să adune în viaţă-o sărutare,
În dimineaţa vieţii a încetat cîntînd.

În lirica biografică ori în cea mascată, din balada fantastică, scriitorul este obsedat de împletirea iubirii cu moartea. Am spune chiar că o iubire ce nu duce la moarte, ori lipsită de un mister terifiant, în gustul lui Byron, nici nu-l interesează ca motiv de inspiraţie poetică. Marile poeme epico-lirice *Sorin* şi *Conrad* se înscriu în aria iubirii ce se sfîrşeşte în moarte. *Sorin* este poemul marelui sacrificiu din dragoste : Sorin se jertfeşte pentru fericirea rivalului său Filip, Smaralda se sinucide din dragoste pentru Sorin, după ce-i salvase iubita de la dezonoare. Romantismul sublim şi cel tenebros-demonic coexistă paşnic în poemul lui Bolintineanu ; ideea este că, în afară de marele intrigant, toţi eroii ating extazul prin capacitatea de sacrificiu, în numele iubirii, fără a cere în schimb reciprocitate. Pînă la Bolintineanu, lirica iubirii neîmpărtăşite era încărcată de invective la adresa ingratei, el descoperă tragicul şi misterul sentimentului pur. Eroul damnat, rătăcitor prin lume, a părăsit o iubire imposibilă. Sorin, respins de Fioriţa, are următorul program de viaţă :

Frumoasă copiliţă, eu voi pleca din lume,
Şi după mine nimeni nu va mai întreba.
Lua-voi după mine şi umbra mea şi nume,
Şi nimeni niciodată nu mă va mai chiema !

(Sorin)

Simptomele fiziologice ale amorului nu sînt altele decît cele heliadesc-saphice, de alternare şi concomitenţă a contrariilor :

Cînd ochiul meu o vede arzînd de frăgezime,
Din creştet pînă-n talpe mă prinde un fior
Ce m-arde şi mă-ngheaţă, m-apasă cu cruzime,
Şi gura-mi se închide şi capu-mi pare nor.

(Ibidem)

Scanned with OKEN Scanner

Bolintineanu nu se opreşte însă la semnele trupeşti, pretexte doar pentru uniunea sufletească sublimă, în ceruri. Poezia naivă se metamorfozează în poezie sentimentală :

Atuncea al meu suflet, cu sufletu-i deodată
Lăsînd a lui ţărînă pe ţărmul pămîntesc,
Aş vrea ca două raze să se cufunde-ndată
Şi să se-avînte dulce în leagănul ceresc.

(Ibidem)

Este remarcabil faptul că poeţii noştri romantici, cînd se simt în preajma desăvîrşirii sentimentale, recurg la imagistica din sfera luminii : raze, lună, stele şi cer senin (care adaugă şi imensitatea). Iar nefericirea înseamnă întunecare a universului :

De cînd iubesc, Smaraldo, vezi soarele e rece,
Şi stelele în aer s-au stins şi au pierit ;
În darn se face ziuă şi noapte, timpul trece ;
Nimic nu mă deşteaptă din visu-mi fericit...

(Ibidem)

Dacă sacrificiul, pustiirea prin străinătăţuri, confesarea într-o natură pe măsura sentimentului sînt, cum ar spune Călinescu, ,,plutitoare în aer", Bolintineanu are însă o intuiţie thanatică particulară. Sorin, nefericit, a hotărît să se sinucidă. Moartea exercită asupră-i o fascinaţie voluptoasă : apărîndu-i din ape sub chipul iubitei, prinsă într-o horă de iele, şi oferind împlinirile pe care viaţa le refuză. Este prima dată cînd, în literatura noastră, obsesia sinuciderii apare în termeni de senzualitate erotică :

Din sînul apei iese o horă graţioasă
De tinere fecioare frumoase, rîzători,
A căror coamă cade pe sînul lor, undoasă
A căror guri essală parfumul cel de flori.
Sorin urmat de hiară, de foc şi de văpae
Era să se arunce în iazul recoros...
Sub forma Fioriţei, frumoasă şi bălaie,
Ieşi din apă moartea. ,,Vin, mîndrul meu frumos !
Vin, vin de încălzeşte cel sîn străin şi rece
Şi mîna-ţi înghêţată la sînu-mi călduros !
Şi buza ta uscată pe care setea trece,
Pe buza mea ce arde ca soarele focos".

(Ibidem)

Eminescu amîna delirul erotic al morţii pentru vremea reîntoarcerii mentalităţii mitice, socotindu-l expresia supremă a împăcării omului, nerupt din univers, cu destinul său firesc :

Chiar moartea cînd va stinge lampa vieţii finite
Vi s-a păre un înger cu părul blond şi des.

(Împărat şi proletar)

Ideea reprezenta concentrarea unei viziuni mai amănunţite din *Feciorul de împărat fără de stea:*

Dar e un înger palid cu lungi aripi şi negre,
În aste firi măreţe în veci e-namorat.
Păcat numai c-amoru-i stinge sisteme-ntegre
Întorsu lui omoară p-oricine l-a-ascultat,
Seducător trimite plăcerile alegre
Şi de asculţi cîntarea-i geniu-ţi e sfărîmat.
A celor trecătoare în mîna lui e soarte,
Frumosu-i ca nealţii şi numele-i e: *Moarte!*

Dacă n-ar fi murit în chip sublim, Sorin ar fi fost un rătăcitor prin lume, precum Conrad, care şi el fusese odată nefericit din pricina morţii iubitei. Consolarea, Conrad n-o poate afla decît la un suflet consonant, la trista şi serafica Iulia (traducerea românească a Julietei). Între cei doi se naşte de la prima vedere „simpatia pură". Momentul primei întîlniri este remarcabil:

Conrad simţi în sine un *farmec simpatic*
Văzînd această damă, ăst chip blînd, serafic,
Atît de dulce, nobil şi plin de frumuseţe,
Şi înzestrat atîta de urme de tristeţe.
Durerea între dînşii născu un simţămînt
O *Sympatie pură*, un sacru legămînt.

(Conrad)

Un bocet al unei tinere grecoaice, într-un cimitir de ţară, pe mormîntul soţului, are o simplitate mişcătoare, de ritm al naturii:

Tu nu mai eşti în viaţă, lumina vieţii mele!
Cînd paserile toamna pămîntul au lăsat
Tu, sufletu meu dulce, te-ai depărtat cu ele
Pe albele lor aripi ferice legănat.

(Ibidem)

Conrad este poemul iubirii sufleteşti sublime, expresie pură a viziunii „sentimentale", în termeni schillerieni, asupra lumii. Dacă generaţia anterioară fusese sensibilă la transformarea prieteşugului în amor, Bolintineanu se află în etapa în care „amiciţia" în sens înalt este oferită în loc de iubire, etapă de completă rarefiere a simţurilor, în favoarea comuniunii sufleteşti. Conrad însă mai este destul de uman spre a exulta la cea mai mică atingere cu Iulia. Bolintineanu nu s-a sublimat complet niciodată. Accente puternice găseşte poetul, ca şi Bolliac, pentru a subordona iubirea pentru o femeie sentimentului mai înalt al dragostei de ţară:

Amor pentru-o femeie? dar e copilărie!
S-au dus acele timpuri d'idili, de poezie,
Să conservăm tot focul ca să iubim o ţară,
Şi-acea umanitate ce suferă sub heară!

(Ibidem)

Scanned with OKEN Scanner

Idilele pastorale din *Macedonele* sînt complet înecate de diminutive. Ele aparţin, în literatura universală, secolului al XVIII-lea.

Dacă Bolintineanu era, în producţiile sale cele mai substanţiale, romantic misterios, exotic sau sublim, *Alecsandri* conservă mai bine trăsătura naivă a eroticii populare, de unde seninătatea sănătoasă a majorităţii producţiilor sale. A fost, se pare, destinul literaturii noastre ca moldovenii, Conachi, Asachi, Alecsandri să trăiască iubirile sublime şi tragice, pe care muntenii le-au transformat în sursă de literatură. Înainte ca, prin Elena Negri, să intre în contact tragic cu motivul iubitei moarte, Alecsandri este, firesc, senzual în dragoste, trăită ca o chemare a naturii, de speţă. Capodopera *Doinelor* este, fără îndoială, *Doina iubirei*, aproape transcriere curată de folclor. Iubirea este încadrată într-o mişcare cosmică de stingere, pe muchie între împlinire şi ofilire, reţinut simbolică în expresie şi organizată dual- antinomic, la nivelul poemului, ca şi la nivelul versului :

Trece vara cea-nflorită,
Trece vara cea iubită,
Şi cu dinsa-n altă lume
Se duc florile din lume,
Se duc toate-n pribegie...
Rămîne ţara pustie!
Numai două nu se duc,
Nici se duc, nici se usuc.
Una-i floare de zăpadă,
Una-i floare de livadă,
Una-i floarea crinilor
Un-a trandafirilor;
Ş-amîndouă-s răsădite,
Ş-amîndouă-s înflorite,
Una-n cîmpul raiului,
Alta-n cuibul graiului!
Mîndruliţo, draga mea,
Au căzut din cer o stea.
Şi mi-au zis într-un ceas rău
C-am să mor de dorul tău!
Şi mi-au zis într-un ceas blînd
Că de-i face pe-al meu gînd,
Şi mă laşi a săruta
Doică, flori pe faţa ta.
Una-n cîmpul raiului,
Alta-n cuibul graiului.
De murit eu n-oi muri,
Ci cu tine m-oi iubi,
Cît or creşte flori în lume,
Şi s-or duce-n ceea lume.

(Doina iubirei)[20]

[20] Vasile Alecsandri, *Opere*, I Poezii, ediţie îngrijită de G. C. Nicolescu şi G. Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, 1965. Toate citatele vor fi extrase din această ediţie.

Scanned with OKEN Scanner

Se află aici toate motivele fundamentale ale eroticii lui Alecsandri : chemarea la iubire, prevestirea stingerii, depăşirea momentului critic, prin victoria instinctului şi, în plus, universul imagistic, de flori şi stele, din care poetul nu va ieşi niciodată. În baladele folclorice, cea mai fierbinte invocare a dragostei o aflăm în *Baba Cloanţa*. Seninul Alecsandri introduce, accidental, grotescul şi macabrul în viziunea erotică. Suspinele babei, transmise în şuierul trestiilor, amestecă fiorul de groază cu patima. Al cincilea vers din citat este unul dintre cele mai frumoase scrise de Alecsandri, şi ochiul expert al lui Eminescu îl va izola :

Dragă puiule, băiete,
Trage-ţi mîna din cel joc
Ce se-ntoarce lîngă foc,
Ş-ochii de la cele fete
Cu ochi mari făr'de noroc.
Vin'la mine, voinicele,
Că eu noaptea ţi-oi cînta,
Ca pe-o floare te-oi căta,
De diochi, de soarte rele
Şi de şerpi te-oi descînta...
Adă-mi faţa ta voioasă
Ş-ai tăi ochi de dismierdat,
Că mă jur în ceas curat
Să-ţi torc haine de mătasă,
Haine mîndre de-mpărat.

(Baba Cloanţa)

În scrierile neprelucrate, lui Alecsandri îi reuşesc mai bine descrierile de momente fericite, pentru care realitatea, mai romantică decît poetul, i-a oferit decorul Veneţiei şi al Bosforului, prilejuri de strecurare a suspinelor mulţumite printre cîntecele gondolierului. În astfel de clipe exaltate numai prosternarea şi închinarea universului la picioarele iubitei pot da măsura intensităţii. Atitudinea este a liricii erotice a tuturor vremurilor, darurile sînt romantice :

Şi tu, o! vis ferice a tinereţii mele!
De-ar fi-n a mea putinţă să fac precum doresc
Aş pune pe-a ta frunte un diadem de stele,
Aş pune sub picioare-ţi un tron dumnezeesc!

(O seară la Lido)

Cînd Alecsandri renunţă la excesul de drăgălăşenii şi diminutive, decorul prea stilizat pentru a îngădui mari pasiuni devine suportabil. *Lăcrămioarele*, oricît de sinceră i-ar fi fost durerea poetului, sînt cizelate cu un meşteşug mecanic, de artizan al comparaţiilor îndurerate, a căror contrafacere artistică se simte imediat. În *Aşteptarea* Alexandrescu umplea natura cu neliniştile lui, Alecsandri apelează la recuzita banală, din sfere fără legătură între ele :

Te-aştept, iubito, în a ta cale,
Precum aşteaptă robul mihnit

Să bată ora scăpării sale,
Să-şi simtă trupul din lanţ ieşit.

Te-aştept, iubito, precum aşteaptă
Pe-a dimineţii zîmbet voios
Sărmanul bolnav ce se deşteaptă
În sînul nopţii întunecos.

Durerea liniştită a lui Alecsandri, continuile lui apeluri la „steluţă", la „înger" şi chiar la „îngerelă" dau o senzaţie de automatizare a autenticului, care distruge realitatea sentimentului. În rest, dulcile galanterii din *O seară la Lido*, *Bosforul*, *Lacul de Como*, *Biondineta*, *Dridri*, chiar împletite cu regrete şi nostalgii, sînt lipsite de fiorul marilor sentimente. Tonul lor uşor, senin şi muzical, va fi însă imitat de o pleiadă de poetaştri care găseau în Alecsandri un model comod, prin accesibilitate.

Poetul a scris totuşi, luate izolat, trei versuri magistrale :

Cu ochii mari, făr' de noroc...
Căci te iubesc, Elenă, c-o tainică uimire...
Pe cînd eram în lume tu singură şi eu.

Cît romantism este la Alecsandri, în acest din urmă vers se află. Este aici şi reducerea lumii la principiile ei fundamentale : tu şi eu, şi retrăirea fericirii trecute în amintire, şi regretul pentru iremediabilul destinului.

Se ştie că *Mortua est* reprezintă, pentru Eminescu, ceea ce era, pentru Alecsandri, *Steluţa*. Numai că iubita moartă a lui Alecsandri s-a transformat într-o steluţă, luminînd calea poetului, ce-şi înalţă ochii spre ea, ca s-o reîntîlnească în nopţile senine ; iubita lui Eminescu murind, trage după sine în haos, iraţional, principiile de alcătuire a universului, moartea ei este un semn al morţii universale, inclusiv al stelei din care i-a coborît sufletul :

Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?

(Mortua est)

Elena Negri are în portretul pe care ni l-a lăsat Rosenthal un zîmbet asemănător cu al Giocondei (pictorul era conştient de aceasta de vreme ce a pictat-o în atitudinea Giocondei) ; în urma ei, Alecsandri se mîngîia astfel :

N-am altă mîngîiere mai vie pe pămînt
Decît să-nalţ la tine duioasa mea gîndire,
Steluţă zîmbitoare dincolo de mormînt.

(Steluţa)

Cu moartea absurdă a iubitei lui Eminescu se clătinau temeliile lumii :

La ce? oare totul nu e nebunie?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?...
De e sens într-asta, e-ntors şi ateu
Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu.

(Mortua est)

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de talentul fiecăruia, deosebirea dintre cei doi poeţi este esenţială pentru caracterizarea lui Alecsandri : acesta era impermeabil la filozofie, dar foarte sensibil la nivelul epidermic.

La Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri coexistă concepţia barocă despre iubire, dominată de ceremonial şi de codul onoarei, cu galanteria sentimentală a secolului al XVIII-lea, dar mai ales cu conştiinţa că iubirea a devenit o chestiune personală, în care eul se descoperă şi se afirmă. Atenţia se îndreaptă spre nuanţele individuale de sentiment, complicate după psihologia personală şi darul metaforic al celui ce se exprimă. Lumea se reduce la cei doi îndrăgostiţi, atenţi mai ales la ce se petrece în sufletul lor şi acceptînd exteriorul doar ca pe o proiecţie a personalităţii sau ca pe o expresie străină, în armonie cu propria lor viziune.

Pe direcţiile inaugurate, pentru literatura română, de aceştia, se vor îndrepta numeroşi alţii, mai mult cu sentimente poetizante decît cu talent real. Ei reprezintă însă spiritul unei epoci şi nu se cade să-i ignorăm.

III. „Iubirea pentru mine e numai o durere"

Se ridică între 1840 şi 1865 în literatura română o pleiadă de poeţi al căror principal merit este faptul că există. Talentul lor nu ţine de domeniul estetic, ci de cel social : ei receptează şi transmit temele şi motivele care vor alcătui, în epocă, substanţa poeziei. Tratarea lor individuală este un artificiu de analiză, pentru că, la fiecare, interesează mai ales ceea ce are în comun cu ceilalţi confraţi şi cu vremea sa, individualitatea poetică fiind, de multe ori, o contribuţie a criticii contemporane, orientate cvasi-mecanic după diferenţa numelor şi succesiunea volumelor. Lectura infirmă însă această eroare : producţiile poetice ale deceniilor cinci şi şase se diferenţiază rar după personalitatea autorilor, ele constituie însă, în bloc, semnul unei epoci. Aceasta este una dintre contradicţiile aparente ale romantismului românesc : expresie a individualităţii proaspăt revelate, poezia adoptă atitudinile comune în expresia acestei individualităţi, făcînd apel la formele consacrate de gustul public. Este atitudinea inerentă oricărui început. Aşa cum, în zorile poeziei româneşti, Văcăreştii şi Conachi foloseau fondul comun de metafore al poeziei popular-lăutăreşti şi al neoclasicismului grec, trei-patru decenii mai tîrziu un contingent mai masiv de producători lirici îşi caută expresia individuală apelînd la motivele de circulaţie în literatura vremii. Romantismul se constituie mai uşor ca şcoală poetică, fascinată pentru individul epigonic, decît ca expresie a talentului personal.

Un romantic de primă generaţie este moldoveanul *Mihail Cuciuran*. Volumul său de poezii, tipărit la Iaşi în 1840, este unul dintre primele organizate omogen pe fondul comun de atitudini al romantismului, afirmînd puterea înrobitoare, subordonatoare a sentimentului. Poza eroului dezgustat şi neliniştit se întemeiază pe afirmarea hiperbolică a sensibilităţii ultragiate. Cuciuran este unul dintre primii care folosesc cuvîntul „roman-

Scanned with OKEN Scanner

tic" într-o poezie; una dintre producţiile sale se numeşte *Pavilionul romantic* şi afirmă că:

Liniştea în mormîntu-mi o voi găsi-o numa,
Unde mi se va stinge şi focul de amor [21].

Poetul, în delir, se lasă pradă sentimentelor celor mai contradictorii; în producţiile acestea de duzină estetică se regăsesc ieşirea din sine, pierderea personalităţii în extaz erotic:

Simţirea-mi pierdusem, nemic nu ştiam;
Ş-în oricare parte pe ea o zăriam;
Nu era atunce nici ceas, nici menut
În care în gîndu-mi să n-o fi văzut.

(Cordelele)

Motivul suferinţei din amor, mai preţioasă decît toate măririle lumii, ca una ce este personală şi neabstractă, are în Cuciuran un slujitor fidel:

Nu rog la ceriu nemică, nici vîntă (sic!), nici mărire,
Nici bunuri preţioase, nici ţeri de-a stăpîni.
Ce numai să se-ndure de crunta-mi suferire,
Să lase-a noastre inimi unite a trăi.

(Către Zoe)

Absenţa iubitei pustieşte lumea. Cariera glorioasă a versurilor lui Lamartine („Fleurs, rochers, forêts, solitudes si chères / Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé") începuse. Cuciuran suferă şi el de „melanholie":

Lumea îi pentru mine numai pustietate,
În ziua care trece fără să te zăresc;
Cătînd ca filomela loc de singurătate
Să pot în liniştire la tine să gîndesc.

(Ibidem)

O clipă, Cuciuran pare un romantic conştient de convenţia exagerării sentimentale. Motivul iubitei moarte apare la el uşor modificat: nu se mai speră în reunirea sufletească, în sferele sublime, dincolo de mormînt, ci se foloseşte prilejul pentru un compliment terestru mai neobişnuit:

Eu ştiu că-n acea lume nu voi fi lîngă tine,
Dar am bună nădejde c-ades te voi vede!
Destulă norocire-i ş-aceasta pentru mine,
Să te privesc zîmbindu-mi ş-umblînd în preajma me.

(La mormîntul Mariei)

Mai reflexiv şi sentenţios, din descendenţa lui Grigore Alexandrescu, este munteanul *I. Catina*. El se dovedeşte sensibil la motivul inimii trudite,

[21] Mihail Cuciuran, *Poezii*, Iaşi, 1840.

închinată unei femei indiferente; durerea este expresia-cheie pentru sentimentalitatea poetului:

Cînd şezi tu la fereastră c-un aer de regină,
C-o faţă cînd rizîndă, cînd tristă, dar senină
Şi graţiile toate coroane-ţi împletesc...
Ştii oare tu atuncea ce sufere-n tăcere
O inimă apăsată de trude, de durere,
Ce-amorul tău le naşte în fiece moment?[22]

(La C.)

Catina, nemulţumit de realitate, adorînd femeia superioară (regină), filozofează în sens platonic-creştin:

Dar dac-amorul este esenţă trăitoare
Un Dumnezeu a pus-o în oameni ca mister;
Atunci astă iubire va fi nemuritoare,
Căci sufletele noastre se reunesc în cer!

(O! Dic-a noastră dorul)

Mentalitatea de trubadur se perpetuează; în aceste condiţii inima nu e decît o „ghitară", pe care se improvizează madrigaluri. Dar trubadurul este profund nefericit, într-un sens preeminescian:

Spartu-s-au coardele inimii mele
D-ale durerilor vifore grele.

(Spartu-s-au coardele inimii mele)

Lumea se alcătuieşte după principiul reunirii contrariilor. Poza byroniană este preferată pentru latura damnată:

Tu eşti înger, eu sînt demon,
Însă avem acelaşi nume
Şi trăim într-un delir.

(La Eliza)

Poetul evadează, ca toată generaţia sa, din realitate în sentiment:

O, visuri amoroase, veniţi cîte odată
În somnu-mi de urgie, în viaţa-mi blestemată!

(Cel din urmă suspin)

În fine, Catina versifică şi el motivul „o fată tînără pe patul morţii" în stil bolintinesc, plîngînd neîmplinirea erotică, singura satisfacţie pe care ar fi putut-o oferi această lume:

Vai! fără să trăiască muri biata fetiţă
Şi fără să sărute închise a ei guriţă!

(Olga)

[22] I. Catina, *Poezii*, Bucureşti, 1846.

Ca şi Catina, căruia iubirea, o necunoscută într-o existenţă prozaică, îi satisfăcea gustul pentru mister, *Al. Pelimon* socoteşte amorul o taină, semn al divinităţii pe pămînt. Motivul iubirii — expresie a elementului divin în univers proliferează :

Amorul e misterul din sufletul cel mare
Hrănind dorinţa vieţii şi cînd e mai mihnit.
Ca flacăra cerească a zilelor răsare,
Şi lumei existenţa, din cer i-a preursit![23]

Ca şi motivul delirului erotic :

Al tău nume mă-nfioară,
Viaţa este un delir...

(Ei)

Pelimon nu e străin nici de motivul femeii — sursă de trăiri contradictorii, înger şi demon :

Eşti îngerul vieţii, o zee de-i putinţă,
Dar însă şi otrava din ochii-ţi o priimesc.

(La sexul frumos)

Femeia, dacă nu este înger, măcar o stea tot trebuie să fie :

Tu ce-mi păruşi în cale o stea strălucitoare
A cării raze line căzu pe fruntea mea...[24]

Pelimon aplică la o situaţie personală motivele poetice ale Văcăreştilor. El face trecerea de la lirica de stereotipii la cea individualizată, utilizînd arsenalul de instrumente comune. Iată motivul : „Zării o floare ca o lumină, / S-o tai se strică..." Poetul preferă să adore în taină :

Decît să rup o floare, s-o iau şi s-o miros,
Şi-ndată ce-oi vedea-o pălită-n veştejire
S-o las cu nepăsare să-mi cază din mîini jos....

(Emilia)

Motivul „oglinda de ţi-ar arăta"... :

Să-ţi mai spui, copilă, cît eşti de-ncîntătoare?
De vrei însă s-o afli, te uită în oglindă
Căci ea nu te înşeală, te-arată precum eşti,
Cochetă, zburătoare şi veselă rîzîndă
Ce inimă, simţire ca fermec le răpeşti.

(La Ecaterina)

Pelmon versifică şi motivul „toate bogăţiile lumii nu preţuiesc cît amorul" :

N-aş da a tale graţii pentru un far ceresc,
N-aş da suspinu-ţi magic p-a lumei avuţie,
Aş da tot universul d-ai zice : te iubesc!

(Ei)

[23] Al. Pelimon, *Poezii fugitive*, Bucureşti, 1846, *Amorul este o taină*.
[24] Al. Pelimon, *Poezii*, Iaşi, 1847, *Emilia*.

Nu este străin nici de motivul iubitei misterioase, asemeni morţii :

Cînd viaţa se sfîrşeşte şi sufletul veghiază
D-asupra pe mormîntul ce geamăt nu aude
Mai trist e al meu suflet văzînd ce exprimează
Al tău prea tînăr suflet, ce taina îşi ascunde...

(Sorbim din cupa vieţii)

Asemeni lui Bolintineanu, Pelimon se întreabă şi el „ce e amorul". Bolintineanu era sensibil la răpirea extatică :

Ce-i amorul? O beţie,
Dar frumoasă-n al ei zbor.

Pelimon vibrează la spectacolul sensibilităţii, în descendenţa stilului Conachi :

Al tău nume mă-nfioară şi voind să am scăpare
Plîng, te chem în tot minutul ca să-mi fii spre agiutor.

(Ce e amorul?)

Un colportor de motive consacrate este şi *Baronzi*. La 1853, Baronzi reprezintă caricatura stilului trubaduresc al lui Alecu Văcărescu şi C. A. Rosetti. Versifică şi el ideea banalizată că eternul izvor al contradicţiilor pe pămînt, provocatoarea de stări opuse, este femeia :

O, tu ce eşti un angel de viaţă şi de pace,
Ce dai c-o mînă raiul şi cu-alta un suspin,
Tu ce mă faci adese deşertăciunea a-mi place
Şi alteori în lacrem' să plîng al meu destin
O, zee muritoare, fatală fericire,
Ce nume ţi se cade? Cum vrei a te numi?[25]

Remarcabilă aici este doar definirea femeii prin oxymoron : zee muritoare, fatală fericire.

Baronzi este unul dintre primii noştri poeţi sensibili la frumuseţea femeii în doliu, contrastant cu albeaţa pielii :

În doliu de moarte atuncea erai
Cînd eu te văzusem trecînd lîngă mine;
Pe mîna ta albă plîngînd legănai
O frunte încinsă de bucle-ebenine.

(Ibidem)

În absenţa iubitei, şi la Baronzi universul se stinge, el adăugînd, prin supralicitare, la moartea lumii propria sa moarte :

Vino, vino înc-odată, căci se stinge viaţa-n mine,
Fără tine e lumina tristă, lumea e neagră fără tine,
Totul care mă-mpresoară mi-este rece, uricios[26].

[25] G. A. Baronzi, *Cugetările singurătăţei*, Bucureşti, 1847, *O, tu, ce eşti un angel.*
[26] G. A. Baronzi, *Nopturnele*, Bucureşti, 1853, *Totu la ea.*

Un titlu de poem, pe ideea frecventă a îngerului împerechiat cu demonul în femeie, prevesteşte pe tînărul Eminescu : „Îţi voi rupe masca d-angel d-aş şti c-o să văd un demon". Baronzi versifică şi motivul folosit de A.Mureşan în *Teodor şi Măriuţa* : tînărul întors de la oaste îşi găseşte iubita moartă. *Cobea* lui Baronzi pune însă la contribuţie şi elemente fantastice : fata moare la auzul unui glas care-i prevesteşte moartea iubitului. Poetul mai foloseşte de asemenea motivele lăutăreşti ale Văcăreştilor. Alegoria pervanelei, din Alecu Văcărescu („Ca pervaneaua am ajuns... / Singur alerg de voie / În foc fără nevoie") :

L-amor zburam ca fluture
Ce saltă spre lumină,
Dar aripa-mi senină
Se arse-n cruda-i flacără
Şi nu mai pot scăpa.

(Ibidem)

Ca şi alegoria păsării în laţ şi îndemnul *carpe diem* :

Vezi mai bine de iubeşte,
Nu te plînge de amor,
Viaţa trece-,mbătrîneşte,
Anii tineri se strecor.

(Ibidem)

Poetul nu este străin de idilă, în stilul secolului trecut : un mîndru cavaler cîntă pentru o dulce păstoriţă doine la mandolină :

Dară cine oare
Cîntă colo-n vale
Doine, doinişoare
Cu atîta jale
Dintr-un mandolin? [27]

Talentul pripit al lui Baronzi oscilează între extreme. El este autorul unor compuneri epocale :

Căci bella mea ragaţă
M-aşteaptă pe teraţă
Să-mi fac-amor de viaţă
Şi viaţă de amor...

(Barcarola)

Dar îi reuşesc uneori şi versuri pentru alte vremuri : „E toamnă în aer şi-n suflet e toamnă".

[27] G. A. Baronzi, *Opere poetice*, Galaţi, 1876, *Serenadă*.

Muza cu pretenţii istorice, naţionale şi filozofice a lui *C. D. Aricescu* dezbate amorul mai ales ca pe o chestiune de principiu. Transcriem din cugetările *Femeii sublime* :

S-a născut femeia numai să iubească
Şi bărbatul numai ca s-o amăgească?[28]

Poetul cîntă virtutea feciorelnică, ce nu se lasă amăgită de vorbe dulci. Interesant este ce poate oferi un june amorez pentru o sărutare :

— Dă-mi o sărutare, Beatricea mea,
Şi salbă de aor ţie îţi voi da...
— Dă-mi o sărutare, crudule Demon,
Că îţi fac o odă à la Lord Byron.

(Eliza sau triumful amorului)

Dar virtuoasa Eliza rămîne mai neînduplecată chiar decît muma lui Ştefan cel Mare :

— Să fii chiar un Dante nu-ţi dau sărutarea,
Pentru poezie nu-mi pierz eu onoarea.

(Ibidem)

Evadînd în natură, Aricescu anticipează stilul parodic al lui Topîrceanu, cu un aer de irezistibilă seriozitate :

Mîine, mîine plec la ţară
Cu Eliza ce m-adoară,
Angelul meu păzitor.
Şi voi face pe cîmpie
Tot mereu la poezie
Sub dictando lui Amor.

(Amorul la ţară)

Dimitrie Dăscălescu se supune cu plăcere modei romantice, corectată de galanteria barcarolei. Barcarola era o specie care satisfăcea bine gustul public : oferea evaziunea într-un decor mirific, cu mare, castele, lună şi cîntec pierdut în noapte şi se încadra în spaţiul consacrat al complimentului trubadoresc. Se pare însă că singurul care se plimbase într-adevăr cu iubita în gondolă fusese Alecsandri, care conferise şi prestigiu literar noii forme poetice. Dăscălescu adaugă barcarolei puţină mitologie germanică : pescarul, pe punctul de a fi fermecat de cîntecul undinei, aducător de moarte, se deşteaptă din vis la auzul glasului iubitei. Cînd nu este satiric, în sensul în care fusese şi Boileau, atrăgînd atenţia asupra pericolelor ce pot pîndi un bărbat cu gînd de însurătoare : femeia cîrtitoare, cea desfrînată, cea rea de gură şi cea cheltuitoare, Dăscălescu scrie şi el, ca toţi poeţii vremii, pentru o Eliză (iubitele poeţilor români, cînd nu sînt Marii, sînt

[28] C. D. Aricescu, *Arpa română*, Bucureşti, 1852, *Femeia sublimă*.

neapărat Elize sau măcar Lizete) ai cărei ochi negri l-au ţintuit la un bal. Senzaţia de *coup de foudre* nu e rău descrisă :

Şi totodată din armonie
Îmi părea parcă că osebeam
O limbă nouă, o melodie,
Ce-ntîia dată o auzeam,
Limbă suavă de poezie
Ce pîn-atuncea nu cunoşteam [29].

George Cretzianu, cu volumul de *Melodii intime* din 1854, sintetizează caracteristicile momentului literar de la mijlocul deceniului al şaselea : intimismul inspiraţiei, concentrarea interesului asupra investigării eului, atent nu numai la sentimentele fundamentale, ci şi la accidentele biografice particulare, idealul de expresivitate fiind cadenţarea melodioasă, şi nu o dată mecanică, a trăirilor. Dacă preromantismul şi întîiul val romantic căutau mai ales corespondenţa dintre sentiment şi peisajul natural, noua generaţie de poeţi, urbani sau urbanizaţi, se retrage între zidurile casei şi-şi extrage substanţa poetică din fantezie sau din sentimentul pur :

Adesea am plăcere, cînd focul arde-n vatră,
Cînd lumea-ntreagă doarme, să stau şi să veghez
Şi-n mii de labirinturi cu mintea să mă pierd.
Aci dulci suvenire ce de amor mă-mbată,
Aci dezamăgire, iluzii ce-am pierdut ;
Aci formez proiecte, m-adăp de o speranţă
Şi văz fantasme albe ce împrejuru-mi danţă [30].

Cretzianu versifică toate motivele comune noii epoci : sentimentul de înstrăinare, de singurătate sentimentală în univers şi de căutare a iubirii ideale, întemeiate pe consonanţă sufletească, iubirea dintre Conrad şi Julia, regăsirea platonică a jumătăţii pierdute în lume, urmată, se înţelege, de pierderea iluziilor şi de accentuarea sentimentului de damnare :

Singur sunt pe lume ; căci în floarea vieţii
Cînd inima arde şi cată o sor',
Soră ce să poarte stema inocenţii,
Care să inspire de îngeri amor,

Eu nu am pe nimeni, nu simţ ca să bată
Un sîn de fecioară lîngă sînul meu :
Nu sorb cea suflare caldă ce îmbată,
Dulce e-ambrozia ce bea Dumnezeu.

Am perdut speranţa ş-a mea veselie,
Inima-mi s-adapă numai cu amar ;
Lumea pentru mine este o pustie
În care trec singur pe un negru car.

(Singurătate)

[29] Dimitrie Dăscălescu, *Ziorile*, Iaşi, 1854, *Poezie lui Amor*.
[30] G. Cretzianu, *Melodii intime*, Bucureşti, 1854, *Meditaţie*.

Se adaugă, ca motiv de inspirație, frumusețea feminină și consonanța sentimentală ca expresie supremă a armoniei cosmice și ca semne ale divinității pe pămînt. În acest caz, amorul este neapărat „ceresc", iar femeia — „un angel", adorat cu pietate. Angelul se comportă adesea fără cruțare și poetul încearcă, la mică distanță, cele mai contradictorii senzații :

Oh ! cînd ai ști, copilă, ce e al meu amor,
Cu cîtă înfocare te-admir și te ador,
Ai fi poate mai bună, ai fi mai simțitoare
Și n-ai arunca ghiața p-a patimii-mi viltoare.

(Ibidem)

Uneori, regretele prevestesc trăirile argheziene :

Ah ! fruntea-mi se pălește și inima-mi se frînge,
Gîndind c-aici doi furăm, ș-azi singur viu a plînge.

(Ibidem)

Pe cît de profundă e adorarea, pe atît de teribilă e furia negatoare a afectivității contrariate. Cretzianu, ca orice romantic, circulă și el între extreme :

Căci și în sînu-mi e noapte mare ;
Căci arz de ură, de răzbunare ;
De îndoială sunt sfîșiat.

Oh ! nu voi altă decît plăcerea
D-a-mi-stinge setea, curma durerea
Zdrobind idolul ce-am adorat.

(Sonet XIII)

Idolatrizarea este atitudinea frecventă :

Și iar simț cu-nfocare că inima mea bate,
Și iar dintr-o copilă făcui o zeitate...

(Sonet)

Ca, dealtfel, și blasfemarea icoanei :

Oh ! O femeie ce suflet n-are
Este un vierme bun de strivit !
Orice iluzii, orice-ncîntare
Din al meu suflet azi au pierit.

(Ibidem)

Apropierile de oscilația sentimentală din *Venere și Madonă* n-au scăpat nimănui. Altădată, în poezia așteptării bănuitoare, pe linia lui Alexandrescu, Cretzianu descoperă printre oh ! și vai ! simbolismul cosmic înfiorat al lui Arghezi :

Pete de sînge se văd pe lună,
Și vîntul are glas cobitor ;
E oare aproape vreo furtună ?
Nu știu, în vine simț un fior !...

Scanned with OKEN Scanner

Ce tristă noapte! ce noapte rece!
Şi ia vezi timpul încet ce trece,
Parcă de lanţuri e încărcat.

(Sonet XI)

Gondola, barcarolă în maniera cunoscută, întrerupe brusc idila prin moartea sublimă, de bună voie, a amanţilor, în clipa împlinirii supreme. Poetul avea gustul trecerilor bruşte şi spectaculoase de la o stare la alta :

Nu, asemenea minune
Nu o să mai întîlnim!
Ai să zicem vieţii : du-te
Şi în braţe să murim [31].

Un nefericit, rătăcitor prin pustiuri spre a-şi plînge speranţele zdrobite, este şi *Radu Ionescu*. *Cînturile intime*, apărute în acelaşi an cu *Melodiile intime* ale lui Cretzianu, nu se nasc dintr-o stare de spirit diferită de a acestora, dar insistă asupra determinărilor sociale ce provoacă neconcordanţa dintre iluzie şi realitate :

Voit-a al tău suflet să afle o fiinţă
D-acelea ce natura în lume a creat
Spre a durerii noastre mai dulce uşurinţă,
— Femeia, ce ca un angel în mintea ta a stat...
Dar unde e femeia? Ce tristă-i realitatea!
În lume nu se află în visu-ţi cum era.
Natura sa e astfel? sau chiar societatea
În care ea trăieşte o face-a se schimba? [32].

Umbra amantului relatează reunirea femeii încă vii cu iubitul mort, cu originalitatea de a insista nu asupra cavalcadei în noapte a celor doi, ci asupra declaraţiilor reciproce : ale strigoiului — la început pline de îndoială în fidelitatea iubitei, ale Maricei — încărcate de tandră duioşie. Radu Ionescu îl anticipează pe Eminescu în viziunea forţelor creatoare conţinute într-o iubire capabilă să dea naştere „unei lumi grandioase", ivite din armonia sentimentelor împărtăşite.

Mai mult decît obscurul *Grigore Ilaru*, urmărit şi el de blestem din leagăn, retrăieşte în amintire o iubire sfîrşită tragic cu moartea adoratei, alături de care poetul trăieşte mai ales compătimirea :

O, da, în alte zile eu am amat odată,
Am amat în flăcări o stea infortunată,
Lumină ce se stinse-ndată-n infinit.
Ea semăna cu tine, pe fruntea-i cea pălită
Durerea era scrisă, durerea mult cumplită,
Ce roade şi consumă un suflet simţitor [33].

Dintre poeţii deceniului al şaselea, cel mai aproape de zonele inspiraţiei lui Eminescu se află *Alexandru Sihleanu*, un intimist şi el,

[31] G. Cretzianu, *Melodii intime*, Bucureşti, 1864, *Gondola*.
[32] Radu Ionescu, *Cînturi intime*, Bucureşti, 1854, *Consolaţiune*.
[33] G. Ilaru, *Ore de dezgust*, Bucureşti, 1853, *La Irima*.

nu numai prin titlul volumului *Armonii intime*. Poet al amintirii şi al fantazării amoroase, Sihleanu cunoaşte patetismul trăirii absolute şi elanul titanian, străin tovarăşilor săi de generaţie : el revalorifică fondul comun de comparaţii, folosind noţiunea abstract-sentimentală pentru evocarea de atmosferă :

Tu care treci frumoasă în visurile mele
Ca umbra fericei în ore de suspin
Şi care-mi eşti plăcută ca nopţile acele
Cînd tainicul Luceafăr veghează din senin,

O, dragă nălucire, şi astăzi vin spre tine
Să-ţi cînt pe a mea harpă un imn tînguitor...[34]

Sihleanu este primul care, în loc să izbucnească în imprecaţii, cînd visul nu concordă cu realitatea, se defineşte prin suferinţă, îşi iubeşte durerea :

Iubesc a mele chinuri şi voi a suferi,
Căci spune, ce-ar fi viaţa-mi cînd scumpa-ţi suvenire
Cînd scumpa ta imagine din mine ar pieri?

(Ibidem)

Sihleanu, parcă presimţindu-şi boala şi moartea fulgerătoare, nu-şi permite să se arate dezgustat de viaţă, dar trăieşte cu ambiţia uriaşă a afirmării de sine şi a luptei :

Dar sufletul meu veşnic spre negre ţărmuri zboară
El vrea mişcări, senzaţii d-acele ce doboară,
Şi-n lupte ne tîrăşte cu-a soartei vijelie.

(Strofe)

Spleen-ul său este de natură mai ales poetică, aspiraţia spre nenumit :

Sufletul meu arde şi ar vrea să zboare
Cu acele păsări vecinic călătoare
Ce nici într-o parte cuiburi nu-şi clădesc.
Iar credinţa-n mine de mult timp e moartă,
Pe aripi de flăcări dorul meu mă poartă
Spre un ce pe care nu ştiu să-l numesc.

(Sonetul IV)

Un astfel de tip uman cu ambiţii absolute, cînd este gelos, nu blestemă şi nu imploră, el ucide şi, pentru ispăşire în infinit, este gata să semneze pactul faustic :

Vin' dar, o, duh al crimei al cărui glas mă împinge
La jertfă; căci sunt ceasuri cînd, dacă te-aş vedea,
Ţi-aş vinde al meu suflet şi-aş da pentru-al ei sînge
Credinţa... de-aş avea!

(Gelozia)

[34] Al. Sihleanu, *Armonii intime*, Bucureşti, 1857, *La Sofia*.

Fericit, își va face amorul să consune cu armonia stelară, cu muzica sferelor:

Căci te iubesc, o, sfîntă credință a vieții mele,
Cu o patimă adîncă, în care zac uimit.
Precum iubesc acele concerte dulci din stele
Ce-adeseori lovește auzul meu răpit.

(Veghetea)

Logodnicii morți, adaptare după *Oscar of Alva* de Byron, ca mai toate poemele pe aceeași temă, care, direct sau indirect, îl cunoscuseră pe Byron, versifică motivul strigoiului, combinat cu acela al fraților rivali, ucigîndu-se pentru o femeie. Femeia este Ema, frații sînt Oscar, iubit rătăcitor al acesteia, crescut în codru, și Conrad — falnic rege. Cînd Oscar o vede întîi pe Ema, are sentimentul regăsirii:

Căci era mai dulce ca un vis plăcut
Unde omul află tot ce a pierdut
Și a noastre inimi tainici își jurau
Vecinică credință, vecinică iubire.

Memoria excepțională a lui Eminescu va muta cezura, ce împiedică fluiditatea versului, metamorfozînd și banalitatea epitetului „vecinică": A noastre inimi își jurau / Credință pe toți vecii.

Păgînul și creștina se ocupă de iubirea imposibilă a cruntului Sali pentru frumoasa captivă Elvira. Păgînul ucigaș are o tragică măreție, depunînd regat, credință și putere la picioarele femeii. Medievalismul romantic al subiectului dispare însă sub mecanica versificării:

Iubirea ta, creștină, adîncă și fierbinte
Mi-a stins orce putere — pot numai a iubi,
O palidă fantasmă, o umbră de morminte...
Ah! iacă ce rămîne din agerul Sali.

Pentru Sihleanu nefericirea nu mai este o atitudine adoptată sau produsă de cauze exterioare: moartea iubitei, despărțirea (cauze remediabile, la urma urmelor, prin înlocuirea iubitei, prin speranța reîntîlnirii) ci aplecarea spre suferință devine, pentru sufletul său antinomic complicat, funciară. Poetul se definește prin nefericire chiar în clipele de exultare:

Și tot n-am mulțămire, am inimă ingrată;
În sînul fericirei eu sunt nenorocit...
Iubirea pentru mine e numai o durere,
Un șir de suferințe, un lanț de pătimiri,
A ta înfățișare, în loc de mîngîiere
E un izvor de lacrimi, de jalnici tînguiri.

*(La * * *)*

Eminescu va simplifica redundanțele, muzicalizînd definiția și ridicînd-o la rangul de filozofie a existenței :

Ce e amorul? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Și tot mai multe cere.

După Sihleanu, din marele număr de versificatori, puțini se îndepărtează de obsesia motivelor și expresiilor comune. *Mihail Zamfirescu* a rămas cunoscut, în lirică, mai ales pentru balada byroniană, pe tematica versificată și de Sihleanu, a fraților îndrăgostiți de aceeași femeie și despărțiți de starea socială. Dacă între *Logodnicii morți* și fragmentele eminesciene *Sarmis* și *Gemenii* se mai pot afla apropieri (în descrierea sălii de marmoră a castelului, în care are loc nunta), *Mireasa strigoiului* de M. Zamfirescu o amintim doar ca pe o curiozitate : Maria, îndrăgostită de un bard, își ucide mirele nedorit, pe Costin, care revine în noaptea nunții ca strigoi. Maria își va ispăși păcatul într-o mănăstire, pînă la moartea bardului, cînd va reveni și ea, ca umbră rătăcitoare, să-i implore dragostea, din mormînt.

Dacă trecem peste vocabularul exagerat italienizant al lui M. Zamfirescu (te-am amat, fidanțată, estas d'amore, dilectul meu amante), descoperim un romantic sensibil mai ales la imaginea pelerinului tainic, căutînd dăruirea și credința absolută. Atmosfera din *Lara* de Byron domină multe din invențiile sale amoroase. Situația tragică tipică este a fecioarei silite să se mărite cu altul decît acel pe care-l iubește, și preferînd uneori sinuciderea. M. Zamfirescu este, în substanță, un moralist ros de infidelitatea feminină :

De ce-mi surizi tu mie, cînd inima din tine
Pe altul îl dorește în vise de amor,
Căci ăst suris angelic e-n zile de festine
Fatal pentru-al meu suflet copil și iubitor [35].

El își refuză extazul din teama de a se vedea batjocorit, de a părea ridicol :

Cînd luna trece p-a ei cărare,
Eu mi-aplec fruntea p-un sîn iubit
Și c-un resunet de sărutare
Sufletu-mi zboară spre infinit !
Atunci în mine verce durere
Simț că dispare și nu mai e ;
Însă amorul rîde-n tăcere,
Rîde cu hohot ! Nu știu de ce !

(Rîsul fatale)

[35] M. Zamfirescu, *Cîntece și plîngeri 1860—1873*, București, 1881, *Cînd te-am văzut în doliu.*

Poetul nu este lipsit de voluptate în viziunile concrete, răpirea exprimîndu-se însă stereotip, prin volatilizarea sufletului în infinit :

Şi braţele ei albe îl string cu înfocare,
Şi buzele lor calde s-ating, şi-n sărutare
Se-neacă, al lor suflet se perde-n infinit.

(Sărutarea)

O tristeţe de romanţă, cu lacrimi, păliri şi regrete întoarse în complimente, i-a făcut popularitatea :

Şi te-am iubit ! D-atuncea în sufletul meu june
Simţii un dor fatale, ce-n visele-mi nebune
Revine şi mă face a plînge şi-a păli.
În zilele juneţii prin lumea mea vulgară,
Suspin fără speranţă pe calea-mi solitară...
Căci tu eşti prea frumoasă ca să mă poţi iubi.

(Şi mult erai frumoasă)

M. Zamfirescu vibrează şi el la înfăţişarea femeii în doliu, cu tristeţea răspunzînd în sufletul descurajat al poetului, dovadă palpabilă de sensibilitate ce poate fi transformată oricînd în delicii erotice :

Cînd te-am văzut la locul sinistru de-ngropare
Plîngîndă, desperată, cînd dulcea ta căţare
Părea a da viaţă la cel nesimţitor,
Văzut-am idealul ce stă în a mea minte...
Căci trista ta privire părea ca o sorginte
De dulce fericire, de vise de amor.

(Cînd te-am văzut în doliu)

Nebuna, poem conceput pe motivul cunoscut al femeii înşelate în dragoste ce cîntă „imnuri de nuntă şi de-ngropare" sub lună, evocă scene care-l impresionaseră şi pe Radu Ionescu, în *Eva nebuna*.

Un poet de o mediocritate interesantă este *G. G. Meitani*, ale cărui *Cînturi intime* din 1860 fac inventarul comparaţiilor şi metaforelor comune ale vremii. Femeia nu poate fi definită decît diminutival şi antinomic : ea este „o porumbiţă" sau „colombă", „mult plăcută", dar „crudelă", un zefir, un „astru al vieţii", o barcă, o filomelă, o roză, pînă la supremul omagiu :

Ce ţ-opreşte, înger tînăr,
D-a iubi cu înfocare ?[36]

Cînd nu compune acrostihuri, în maniera Conachi, spre a-şi exprima „adorarea fără margini", Meitani expune şi el „o inimă întristată" şi „un suflet zdrobit".

Un ton personal răsună, în 1861, în volumul de *Doruri şi amoruri* al lui *Alexandru Depărăţeanu*, care înseamnă, pentru începutul deceniului

[36] G. G. Meitani, *Cînturi intime*, Bucureşti, 1860.

al şaptelea, ceea ce reprezintă pentru începuturile simbolismului românesc Minulescu. Între făpturile îngereşti care populau poezia vremii, Depărăţeanu introduce, într-un joc vesel — mecanic, dar graţios —, midineta pariziană :

Vai o ştiu,
Minte o ţiu !
Vîntu-i filfîia rochiţa,
Frigu-i îngheţa peliţa,
Neaua îi albea cosiţa
Ş-alerga
Şi striga
Mică prin Parisul mare [37].

À une fille de marbre a fost apropiată de eminescienele *Venere şi Madonă* şi *Amorul unei marmure*. Poema lui Depărăţeanu este însă închinată unei femei fără nimic îngeresc în ea, socialmente de dispreţuit, din care artistul nu-şi poate crea un obiect demn de adorare :

Tu marmur' însă nu eşti, o ! nici granitul tare
Ceva să poată face din tine artistul care
Te-adoră, peatră vilă, scuipată cînd de nori
Vai ! cînd de trecători !

(À une fille de marbre)

Depărăţeanu premerge simbolismului prin extrema-i sensibilitate coloristică. Femeia în doliu devine o întrupare a misterului, poate chiar a morţii, cum va fi şi la Minulescu („Ochii negri, / Părul negru, / Şi-mbrăcată-n negru toată, / A trecut ca-nfiorarea unei umbre pe-nserate") :

La o tenebrossa
Femeie ! Cu ochi negri, cu neagră capilură,
Cu negre şi lungi gene şi văl negru-mpregiur,
Tu semeni, belă, nopţii, dar nopţii cei obscură,
Ce-ascunde crime negre sub vălul ei obscur !

Ca şi Eminescu mai tîrziu, Depărăţeanu se impresionează de culoarea veşmintelor purtate de iubită. *Era-n albastru* evocă atmosfera dintr-un mic tablou de Aman, *Femeia în albastru* :

Era-n albastru. Cerul d-atîta frumuseţe
Gelos, parcă voise în manta-i de azur
Copilu-i să ne-ascunză, sau poate să ne-nveţe
Mortali, c-albastrul singur e vălul cel mai pur.

În vremea cînd toată lumea iubea o Eliză, Depărăţeanu scrie versuri pentru o Iacintă, pentru o Nini. În „romanţe", cu toată inspiraţia lor declarat spaniolă, se simte Alecsandri ; cînd se strămută din mediul parizian în cel

[37] Alexandru Depărăţeanu, *Doruri şi amoruri*, Bucureşti, 1961, *Ella*.

autohton, Depărăţeanu apelează şi el, în clipe de restriştе, la suvenirurile fericite şi îşi invocă moartea în plăcere :

Vai, scump înger ! eu trăiam
Mai aveam viaţă,
Dar mai bine de muream
Moarte de dulceaţă,
Decît zile fără tine
Să duc în suspine.

(Suvenire)

Idilica *Viaţă la ţară* rămîne o veşnică aspiraţie a poetului, ce s-ar dori însoţit şi de o Ană, care să-i facă „viaţa lină" :

Jelesc coliba mică,
Cu trestie-nvelită,
Pe unde ploaia pică
Pe faţa ta pîrlită.

La nepotrivirea acestei aspiraţii cu temperamentul real al poetului a fost atent Topîrceanu, cînd l-a parodiat.

Un romantic care-i întrece pe ceilalţi în compunerea unei poze byroniene, de nefericit iremediabil, este *Grigore Haralamb Grandea* :

Pe hărpa mea, copilă, de viscole zdrobită,
O mînă tremurîndă abia mai pot să las
Oh ! ştiu că pentru mine durerea-i infinită
Şi nici măcar speranţa în sînu-mi n-a rămas [38].

Chestiunea cu „harpa zdrobită" îl afecta teribil pe junele poet, de vreme ce o relua spre a o depune la picioarele altcuiva :

Să-ţi cînt pe a mea harpă de lacrime zdrobită
Un cînt de fericire, de pace, de amor,
Eu, care sînt pe lume o umbră rătăcită?
Şi care zi şi noapte vărs lacrime de dor !

(La V.... Z.....)

Cînd nu-şi plînge durerile, obsedat şi el de o Eliză, Grandea trece în revistă farmecele feminine în stil folcloric contrafăcut. Într-o *Idilă* păstorul apare sub ferestrele iubitei în gondolă (pe vremea cînd doinele lui Baronzi se cîntau la mandolină, păstorii lui Grandea circulau cu gondola). Păstorul ascultase probabil des *Hora unirii*, de vreme ce-i cîntă iubitei astfel :

Vin' pe sînu-mi de iubire
Înger drag şi iubitor,
Să secăm dintr-o sorbire
Cupa dulcelui amor [39].

[38] Gr. H. Grandea, *Preludele*, Bucureşti, 1862, *Durerea mea*.
[39] Gr. H. Grandea, *Miosotis*, Bucureşti, 1865, *Păstorul*.

Grandea imaginează alegorii neoclasice pentru a întrupa virtutea, credința, sărăcia acceptată — tot ceea ce alcătuiește latura sublimă a iubirii. Nu se poate îndrăgosti nici el decît prin consonanță sufletească :

Și tu, frumoasă Nino, și tu iubești ca mine
Natura cea frumoasă, izvor de ore line
Și tu te plîngi de lume și fugi neîncetat
Ca trista filomelă în crîngul singurat.

(Simpatia)

Scriitorul satiric și moralist *Gh. Tăutu* urmează direcția clasicistă a lui Boileau :

Nu, nu, o, doamnă, nu se iubește
Femeia care se tot hlizește
Sucind din șele și din obraz[40].

Cînd muza îi inspiră și altceva decît principii de bună purtare, versurile sînt de o banalitate remarcabilă :

Și tu ești al meu soare
Cer sînt și Dumnezeu !
Tu, tu, plăpîndă floare,
Ești sufletelul meu ![41]

În „sîntă adorare" se află cufundat și *I. C. Fundescu* care, dacă nu versifică motivul păsării în laț, adică al inimii angajate, înșiră toate comparațiile la modă pentru a-și exprima sentimentele cvasi-religioase inspirate de o lamartiniană Elvira :

Femeie ! ești născută din roua dimineții
Din flori, zefiri, din stele, din limpede izvor ;
Din tot ce-i poezie în calea tinereții
Ce dulce ne inspiră plăcere și amor.
Ființa ta mi-e templu, îmi e Dumnezeirea,
La care se închină cu drag inima mea[42].

Pentru *N. I. Pruncu* femeia este o combinație angelic-demonică :

Căci sub figura-i d-angel s-ascunde chiar Satan.
Ființă ne-nțeleasă, tu n-ai nimic constant,
Cuvîntul tău e nulă, amorul tău neant[43].

Fantasia îl poartă pe o mare, cu „lună argintie", unde, pe o „groaznică furtună" :

Să fiu cu draga-n brațe, să-i dau o sărutare
Și-apoi să mor în valuri zicîndu-i : te iubesc !

(Fantazia)

[40] Gheorghe Tăutu, *Poezii*, Iași, 1862, *O surpriză*.
[41] Gh. Tăutu, *Brîndușe romane*, Iași, 1868, *La Elena*.
[42] I. C. Fundescu, *Flori de cîmp*, București, 1864, *Ești frumoasă !*
[43] Nicolae I. Pruncu, *Suspinele primăverei*, Focșani, 1868, *Femeia*.

Scanned with OKEN Scanner

Se recunoaşte caricatura motivului morţii împreună a amanţilor. Direcţia sentimental-patetică îşi conţine, prin *Hasdeu* şi *N. Nicoleanu* propria sa negare. Antigalanteria programatică, lumea sentimentalizată întoarsă pe dos, batjocura delirului erotic şi a simptomatologiei amoroase sînt motivele versificate de temperamentul polemic al lui Hasdeu. În viziunea sa o fată îşi ceartă iubitul nu suficient de îndrăzneţ :

Cînd luminoasa ziuă îţi apărea-nainte
Te clătinai ca frunza şi-n buiguire stai
Ţi se orbea vederea şi fermecata-ţi minte
Zidea-n măreţe visuri un episod de rai[44].

Hasdeu comentează nonşalant efemeritatea jurămintelor de credinţă veşnică, motivul geloziei şi al trădării :

Trădatu-m-ai? Ştiu bine că totul se strecoară...
Murit-ai? Cruda moarte coseşte orice-n lume,
Un epitaf ţi-oi scrie pe falnicul granit
Şi peste-o săptămînă, prin desfătări şi glume,
Voi şti să-mi vindec buba din sufletu-mi rănit.

(Dragoslea)

N. Nicoleanu, din şcoala lui Hasdeu, nu ezită să-şi declare neautenticitatea complimentelor :

Tu nu erai decît umbra ce-mi servia de apărare,
Ca să nu-mi topească ochii razele nemuritoare
Din sufletul ce iubesc.
Tu nu erai decît pînza totdeauna suspendată,
Supt care ascundea suspinul a mea inimă-nfocată
Privind chipu-i îngeresc[45].

Cînd nu polemizează, Nicoleanu se lasă şi el impresionat de contrastul dintre faţa palidă şi doliul femeii :

Ochii săi luceau supt vălu-i negru, tainic, fericit
Cum lucește-n miezul nopţii diamantul strălucit,
Iar pe nobila sa frunte şi pe chipul său divin
Aci se vedea paloarea melancolicului crin
Aci rumeneala rodii...

(Suvenirul unei întîlniri)

Sentimentul dominant este şi la el de zădărnicie, de damnare, de singurătate :

Secreta mea durere se va-n gropa cu mine
Căci viaţa-mi fu o lungă oftare de amor
Zadarnică, perdută, ca şi cum n-ar fi fost.

(Secreta mea durere)

[44] B. P. Hasdeu, *Poesii*, Bucureşti, 1873.
[45] N. Nicoleanu, *Poesii*, Iaşi, 1865, *Unei doamne*.

Scanned with OKEN Scanner

Poet al *Iluziunii perdute*, Nicoleanu, oricît de batjocoritor ar încerca să fie, suferă şi el de Weltschmerz.

Este uşor de văzut că idealurile şi starea de spirit a generaţiei de poeţi care încep să publice în jurul lui 1840 şi a căror vogă va înceta odată cu Junimea, cu Maiorescu şi cu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, se alcătuiesc prin predominarea romantică a expresiei sentimentale asupra manifestărilor voinţei şi raţiunii. Coincidenţele de stare sufletească merg pînă acolo încît idealul de frumuseţe este, fizic, asemănător pentru toţi scriitorii vremii: femeia cu faţa „pală", cu ochi „întunecaţi" şi, de preferinţă, brună. Idealul diafan şi blond apare rar; pentru contrastul cu albeaţa pielii părul negru e mai de efect:

Coşiţa ta ca noaptea în bucle uşurele
Pe faţa ta ca ziua...

(I. Catina)

Pe mîna ta albă plîngînd legănai
O frunte încinsă de bucle-ebenine...

(Baronzi)

Perpetuarea viziunii antinomice asupra lumii se recunoaşte şi în preferinţa pentru femeia în doliu, la care veşmîntul se constituie ca element natural de contrast. Cît priveşte impresia generală, psiho-fizică, epitetele care revin obsesiv sînt „dulce, lin, blînd". Psihic, femeia este de asemenea o întrupare de antinomii: fie un demon cu chip de înger, fie doar un înger, ce produce însă, pentru hipersensibilizaţii romantici, chinuri de neîndurat. Trăirile pe care le provoacă sînt hiperbolic contrastante: extazul, depăşirea limitelor corporale, sau dezgustul total de existenţă, nefericirea cumplită. Cînd nu se exprimă ca adorare a nevrednicului pentru perfecţiunea întrupată în femeie, iubirea este comunicare sufletească, strămutată în sferele diafane ale platonismului. Sufletul feminin, în acest caz, trebuie să fie o îngemănare de candoare şi tristeţe, foarte permeabil la suferinţa poetului dezgustat de lume care, refugiat din faţa ororilor existenţei, caută o infirmieră de sentimente.

Nemulţumirea de realitate se traduce prin construirea compensatorie de visuri, alcătuite după legile perfecţiunii. De aceea romanticul, cînd crede că o recunoaşte în viaţă pe aceea care îi e destinată, o numeşte imediat „făptură de vis".

Iubirea romantică, atunci cînd se realizează, reuneşte contrariile, dînd satisfacţia unei viziuni unitare a universului; expresie a unei sensibilităţi vulnerabile, ea este înclinată la exagerări în toate direcţiile, grandiosul coexistă cu diminutivalul. Religiozitatea şi gustul pentru mister ale romanticului află în femeia-înger semnul căutat al divinităţii. Dispariţia sau necorespunderea ei cu imaginea făurită de artist pun sub semnul întrebării principiile alcătuirii universului.

Toate aceste trăiri se află, în germene, în poezia erotică romantică de pînă la 1870. Ele îşi vor primi însă expresia pe deplin estetică în opera lui Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

RETORICA POEZIEI ROMANTICE ROMÂNEȘTI

MIHAI ZAMFIR

Studiul de faţă încearcă să realizeze, în termeni retorici, o descriere a tropilor specifici poeziei româneşti dintre anii 1830—1870, adică perioadei pur romantice. Ineditul demersului critic al cărui rezultat îl înfăţişăm constă în încercarea — pentru prima dată în literatura noastră de specialitate — de a realiza o *descriere* obiectivă a structurii tropologice proprii unei epoci. Accentuăm asupra termenului *descriere*, deoarece — în măsura posibilului — observaţiile noastre vor trece pe planul secund ceea ce se înţelege de obicei prin „valoare poetică" şi vor urmări exclusiv curba expresivă la nivelul limbii literare. Această analiză, care nu implică literalitatea, descifrează coordonatele limbajului poetic dincolo de poeziile concrete; distincţiile se plasează la nivelul categoriilor retorice generale, şi nu la acela al particularităţilor stilistice proprii cutărui sau cutărui scriitor.

Legitimitatea unei asemenea întreprinderi este dată de viziunea stilisticii asupra poeziei ca artă, viziune la care subscrie, cu diferite nuanţe, oricare cercetare de stilistică teoretică sau aplicată. În această perspectivă, poezia implică retorica în însăşi definiţia ei: „... la littérature n'est rien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes; son être n'est pas dans son message, mais dans ce système"[1].

Există numeroase definiţii ale poeziei, dar cea mai convenabilă ni se pare tot cea formulată de Roman Jakobson în termeni retorici: făcînd ca atenţia să se centreze asupra mesajului literar în sine, nu asupra a ceea ce el vehiculează, Jakobson afirmă că „poezia reprezintă proiectarea axei sintagmatice pe cea paradigmatică a discursului"[2], cu alte cuvinte — proiectarea sistemului asociativ al limbajului asupra celui consecutiv. În astfel de termeni, poezia nu mai poate fi despărţită de o apreciere retorică, fie ea şi rudimentară. Definiţia lui Jakobson are meritul de a fi pronunţat, cu mare simplitate şi în termeni moderni, un adevăr intuit întotdeauna de retoricieni.

Scheletul figurativ propriu poeziei poate fi izolat de-a lungul diferitelor perioade ale istoriei literare: toate exemplele concrete sînt reductibile la invariante figurative determinate. Schema al cărei rezultat este o astfel de cercetate nu afirmă o valoare literară anumită: la un stadiu primitiv de evoluţie tropică, se pot întîlni poeţi superiori celor ce utilizează o structură tropică mai complexă, dar care nu ating, în absolut, poezia. Sensul „cantitativ" al cercetării noastre se cere subliniat de la început.

La nivelul poeziei româneşti dintre 1830—1870, cercetarea întîmpină dificultăţi speciale, inedite faţă de alte literaturi: pînă în prezent, nu s-a

[1] R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964.
[2] *À la recherche de l'essence du langage*, în „Diogène", 51, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

întreprins o investigare tropică sau figurativă pentru poezia românească de la finele secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, după cum nici pentru perioada consecutivă datei de 1870. Singurul poet care a beneficiat de analize parţiale a fost Eminescu. Dificultatea metodologică apare cu toată claritatea : nu avem un *punct de plecare*, după cum nu avem nici o *perspectivă ulterioară*. Consideraţiilor noastre le va lipsi, poate, o cronologie explicită. Pe de altă parte însă, avantajul analizei este constituit de cercetarea unei perioade relativ omogene, care reprezintă o veritabilă unitate din punct de vedere figurativ.

Ar fi fost, desigur, tentantă o analiză exhaustivă a figurilor retorice proprii poeziei romantice româneşti : dimensiunile unei asemenea cercetări ar fi făcut-o improprie pentru volumul de faţă. Ne-am limitat, prin urmare, la cercetarea celei mai importante categorii de figuri, şi anume a tropilor.

În retorica clasică, tropii reprezintă figurile care antrenează schimbări de sens („...figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre à ce mot"[3]). Ambiguitatea unei asemenea formulări dispare în teoriile semantice moderne, cum ar fi cea a lui Greimas, pentru care cuvîntul (adică *lexemul* — unitate minimală a discursului) este un ansamblu ierarhic de *seme* (adică de unităţi minimale de sens), dintre care unele sînt „nucleare", altele „contextuale". Într-un trop, se răstoarnă ordinea semelor, datorită intrării în contact a două lexeme diferite, care îşi modifică reciproc structura canonică[4]. În mare, tropii pot fi echivalaţi cu ceea ce neoretoricienii grupului de la Liège numesc *metasememe*[5]. În ansamblul figurilor retorice, numite de cercetătorii din acest grup „metabole", metasememele joacă un rol fundamental; fenomenul naşterii lor se explică prin precizarea că, deşi tropul reprezintă „une opération bouleversant l'ordre des sèmes"[6], el se bazează pe simultaneitatea, în conştiinţa cititorului, a celor două unităţi semantice intrate în contact, pe tensiunea internă creată de această dublă prezenţă.

Dintre tropii tradiţionali, izolaţi de vechile manuale de retorică[7], am reţinut pe cei care se încadrează sistemului „metasememelor", stabilit de grupul de la Liège; după cum se va vedea, analiza noastră se opreşte la tropii centrali ai sistemului, ignorînd sau menţionînd fugitiv apariţiile exotice.

O ultimă problemă o ridică alegerea textelor : între principiul selecţionării cîtorva poezii reprezentative din majoritatea poeţilor epocii şi acela al analizei exhaustive a cîtorva volume reprezentative, ne-am oprit la ultimul, preferabil pentru rigorile unei analize cantitative. Am ales volumul de *Poezii* din 1836 al lui I. Heliade-Rădulescu (ed. Vl. Drimba, Bucureşti, EL, 1968, vol. II), volumul de *Poezii* din 1847 al lui Gr. Alexandrescu (ed. I. Fischer, Bucureşti, ESPLA, 1957), volumele *Doine* şi *Lăcrămioare*

[3] Du Marsais, *Des Tropes*, III-ème édition, Paris, 1775, p. 13.
[4] A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 16 sqq.
[5] Le groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 91.
[6] *Ibid.*, p. 94.
[7] Am utilizat, cu deosebire, Du Marsais, *Des Tropes*, ed. cit. şi Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, reeditare critică, Paris, Flammarion, 1968.

de V. Alecsandri, din 1853 (ed. G. C. Nicolescu, București, EA, 1965) și volumele *Legende istorice* și *Florile Bosforului* de D. Bolintineanu (ed. R. Ocheșanu — Gh. Poalelungi, București, ESPLA, 1961, vol. I).Aceste volume au fost fișate integral. Prin sondaj, am analizat și poeziile lui C. Bolliac (ed. Andrei Rusu, București, ESPLA, 1956) și C. Negruzzi (ed. Liviu Leonte, București, ESPLA, 1963). Dintre operele postpașoptiștilor, au fost excerptate volumele lui Al. Sihleanu (*Armonii intime*, ed. a II-a, București, 1871), Radu Ionescu (*Cînturi intime*, București, A. Danielopolu, 1854), Al. Depărățeanu (*Doruri și amoruri*, 2 vol., București, Carol Müller, 1896) și George Cretzianu (*Patrie și libertate*, București, 1879). Considerînd data de 1870 ca punct final al constituirii poeziei romantice românești, am analizat numai creația de tinerețe a lui Eminescu — suficientă, după cum se va vedea, pentru completarea schemei figurative — excerptînd toate poeziile de pînă la 1870 (după ediția D. Murărașu, I, București, Minerva, 1970).

I

Analiza limbajului figurativ — în speță a tropilor — invederează un *continuum* stilistic specific poeziei romantice românești, pornind de la anul 1830 și pînă la apariția lui Eminescu; în mare, structura tropilor se menține aceeași, iar cele cîteva devieri inedite nu distrug organicitatea percepției retorice. Alegerea noastră s-a fixat intenționat asupra unor poeți considerați de tradiția critică drept foarte diferiți: înrudirea lor la nivel retoric apare cu atît mai spectaculoasă. Grupul postpașoptist, asupra căruia ne-am oprit îndelung, schițează deja o evoluție internă la nivel figurativ, mai mult sub forma unor intenții neajunse la maturitate: în mare, continuum-ul pașoptist nu se desminte.

În viziunea actuală asupra retoricii, *metafora* tinde să devină, pe drept cuvînt, cheia de boltă a sistemului; se poate discuta cu privire la legitimitatea concentrării binare a tuturor tropilor (metaforă — metonimie) propusă de St. Ullmann [8] și de R. Jakobson [9], dar, în cazul metasememelor, primordialitatea metaforei rămîne în afara discuției. „Drumul spre metaforă" devine drumul spre literalitate, iar atingerea metaforei — semnul autonomizării și maturizării poeziei, cu deosebire în cazul secolului al XIX-lea, secol tranzitoriu din punctul de vedere al formelor poetice. Nu este locul să reluăm discuția asupra metaforei: notăm doar că achizițiile teoretice ale ultimilor ani au scos metafora din cîmpul vetust și neconvingător al „comparației eliptice", pentru a o încadra fenomenului general al substituirii de sens. Mai precis, metafora „...n'est pas à proprement parler une substitution de sens, mais une modification du contenu sémantique d'un terme. Cette modification résulte de la conjonction des deux opérations de base : addition et suppression de sèmes. En d'autres termes, la métaphore est le produit de deux synecdoques"[10].

Mai mult, spre deosebire de comparație — eliptică sau nu — metafora, punînd în legătură doi termeni, nu reclamă prezența prealabilă a unui număr de trăsături comune, ci tinde să asocieze semantic unități care,

[8] *Principles of Semantics*, Glasgow, 1951.
[9] *Fundamentals of Language* (cu M. Halle), Mouton, 1956, p. 55—82.
[10] Le groupe μ, *op. cit.*, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

în descrierea de dicţionar, nu prezintă seme comune. Un anumit context, dat numai pentru o singură dată, pune în contact cei doi termeni, realizînd sudura semantică unică reprezentată de metafora poetică („Le processus de la métaphore, fondé sur l'identification des deux termes et, ensuite, sur la substitution de l'un par l'autre, est produit par les marques sémantiques communes, qui n'apparaissent pas dans la structure de dictionnaire des formatifs, mais sont introduites par le contexte"[11]). În această situaţie, apare de la sine înţeles faptul că metafora se detaşează în cîmpul tropilor prin alogismul ei imanent şi că deducerea ei din comparaţie reprezintă produsul a secole de habitudine analogică. Lanţul metasememelor, adică al figurilor bazate pe substituiri semantice, are un evident *pol metaforic*, spre care tinde orice substituire semantică : pornite pe calea analogiilor, (deci în serie metonimică, după expresia lui Jakobson), schimbările semantice tind, în virtutea dezvoltării lor interne, spre schimbarea arbitrară, adică spre polul metaforic. Procesul metaforizării se leagă, implicit, de faza trecerii de la figura „logică", adică de la metonimia ce reprezintă o schimbare motivată, spre figura „alogică", adică spre schimbarea nemotivată. În schema retorică ideală a metasememelor, traiectoria evoluţiei de la polul metonimic la cel metaforic se suprapune, în general, pe traiectoria cronologică a trecerii de la poezia clasicizantă a explicaţiei logice la poezia modernă a arbitrariului lingvistic. Secolul trecut este, poate, epoca cea mai propice pentru urmărirea acestei evoluţii (Pentru detalierea discuţiilor privitoare la metaforă, cărora am încercat să le formulăm o concluzie, trimitem la unele dintre cele mai recente contribuţii [12]).

Anticipînd concluzia, precizăm că poezia paşoptistă oferă spectacolul căutării metaforei, dar că, din punct de vedere retoric, ea se află într-o etapă pe care am putea-o numi „pre-metaforică". După cum vom vedea, abundă construcţiile semantice semimetaforice, care se plasează în puncte diferite pe linia ideală ce uneşte polul modificărilor prin analogie cu cel al modificărilor arbitrare.

1. Examinarea limbajului poetic paşoptist începe cu examinarea figurilor realizate prin analogie. *Metonimia*, în sens strict, devenise în secolul al XIX-lea o figură profund desuetă. Ne referim la metonimia în sens strict, deoarece scriitura metonimică, bazată pe efecte sintagmatice (cum ar fi, de exemplu, poezia acumulărilor descriptive), va domina secolul, iar poezia română nu face excepţie. Însă metonimia „canonică", definită de vechea retorică drept „transpunere" sau „înlocuirea unui nume cu altul"[13] şi limitată la un singur cuvînt sau la o singură sintagmă, era simţită ca depăşită de poezia romantică. De aceea, apare cu atît mai notabil uzul intens pe care-l consacră metonimiei poezia paşoptistă şi abundenţa metonimiilor de tip clasic.

[11] Mihaela Mancaş, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, în „Revue roumaine de linguistique", XV (1970), nr. 4, p. 333.

[12] T. Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, 1957; Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics*, New York, 1958; St. Ullmann, *op. cit.*; R. Jakobson, *op. cit.*; Toma Pavel, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", I (1962); Mihaela Mancaş, *op. cit*; Albert Nenny, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971; Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.

[13] Du Marsais, *Des Tropes*, ed. cit., p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

Grigore Alexandrescu le utilizează în momentele intens dramatice ale poeziei :

— Cîte oase războiul aici a semănat *(Meditație)* ;
— Transilvania-l aude... *(Umbra lui Mircea)* ;
— Sau al Tibrului stăpîn, Traian... *(Umbra lui Mircea)* ;
— Cu trufie craiul ungur către țară-naintează / Sînt plini munții de oștire, sună zalele de fier / Pintenii lucesc ; la lună săbiile scînteiază *(Răsăritul lunii)* ;
— Arold al deznădejdei, sălbatec călător (Byron) *(Mormintele)* ;
— Oștirile creștine de cruce însuflate *(Mormintele)* ;
— Auzii glasul aramei tunătoare / Văzui silitra de fulger purtătoare *(O impresie)* ;
— Sînteți voi acel sunet, a stîncelor viață / Eco, care trăiește în loc nelocuit ? / Sau sînteți aurora care știa să scoață / Din statua lui Memnon suspin nemărginit *(Reveria)*.

Dacă înglobăm metonimiei și sinecdoca („... une espèce de métonymie par laquelle on donne une signification particulière à un mot qui, dans le sens propre, a une signification plus générale ; ou, au contraire, on donne une signification générale à un mot qui, dans le sens propre, n'a qu'une signification particulière"[14]), atunci vitalitatea figurii se dovedește a fi remarcabilă și răspîndirea ei surprinzătoare. Există figuri poetice care țin de prima vîrstă a clasicismului, cum ar fi *antonomaza* (utilizarea numelui propriu pentru cel comun și invers), care provoacă efecte inedite în plină epocă romantică. Deși Alexandrescu deține un record neegalat decît de paginile prozaice ale lui Negruzzi (*Aprodul Purice* reprezintă un catalog impresionant de metonimii în sensul strict al cuvîntului), uzul figurii metonimice pare răspîndit și la poeți de o mai redusă conștiință clasică. Bolintineanu utilizează metonimii și sinecdoce mai ales în baladele istorice ; ca și la ceilalți pașoptiști, metonimia este încadrată stilului excelsus și se întîlnește în poeziile grave :

— Brațul său prin taberi mii de morți împarte *(Muma lui Ștefan)* ;
— Cînd pe mal s-arată tremură Vidinul *(Ferentarul)* ;
— Și ei vor să vază pe acest popor / Slab, ca să-l supuie lanțurilor lor *(Fiastrii)* ;
— Apărai coroana ca să o zdrobești *(Ștefăniță Domnul)* ;
— Nasul lui s-abate sub tăiosul fier *(Ștefăniță Domnul)* ;
— Spre-a avea prieteni tronul e prea sus *(Ștefăniță Domnul)*.

Metonimiile livrești și complicate ale lui Heliade nu ne mai miră, deoarece aproape fiecăreia i se pot găsi zeci de corespondențe în poezii din secolul al XVIII-lea :

— O, lira mea, suspină ; al tău glas plin de jale / În umbră să răsune, să geamă la mormînt *(La moartea lui Cîrlova)* ;
— Și eu sînt ca metalul ce plînge după tine *(ibid.)* ;
— P-a dealului sprînceană, pe fruntea-i cea rîpoasă *(O noapte pe ruinurile Tîrgoviștei)* ;
— Îngerul pocăinței cu ăst de-aramă glas *(ibid.)* ;

[14] Du Marsais, *op. cit.*, p. 115.

— Tu îmi arăţi cărarea / Care merge de-a dreptul / La fiica Armoniei *(Serafimul şi Heruvimul)*;
— Balcanul pînă-n poale-i văzu pe fiii Lunei / Dunărea este martur de preţul al cununei *(O noapte pe ruinurile Tîrgovişiei)*;
— Arabul beat de sînge în lanţ acum turbează *(ibid.)*;
— Peste Carpaţi acum vulturul român zboară *(ibid.)*.

Antonomazele din ultimele exemple reprezintă figuri heliadiste dintre cele mai tipice.

Metonimiile lui Alecsandri se găsesc mai mult în *Doine* şi au, de obicei, origine populară. Simţul lingvistic superior al autorului l-a făcut să evite compunerea de metonimii livreşti, ca Heliade sau Alexandrescu, şi să apeleze doar la figurile intrate în uzul curent al limbajului popular, prin urmare, aproape neutre din punct de vedere figurativ :

— Tot ca mine de bărbaţi / Şi pe zmei încălecaţi *(Doina)*;
— Am doi zmei de bună cale *(Sora şi hoţul)*;
— Într-a zimbrului domnie *(Maghiara)*;
— Căci au intrat iară / Sabie în ţară *(Ceasul rău)*;
— Să-mi mai cerc astă rugină *(Cîntic haiducesc)*;
— Ne-au ajuns vremea de muncă / Şi de dat capul sub frîu *(ibid.)*;
— Trage bir din drumul mare *(Andrii Popa)*.

Superioritatea literară a lui Alecsandri se manifestă, la acest nivel, prin intuirea sensului evoluţiei limbajului figurativ : poetul nu face credit procedeelor clasicizante. Chiar şi într-un ciclu atît de tradiţional ca *Lăcrămioare*, metonimiile şi sinecdocele lipsesc aproape cu desăvîrşire.

În textele paşoptiste, metonimia măsoară vîrsta limbajului clasicizant. Încercările moderne de a actualiza alte figuri (una dintre cele mai notabile este a lui Tzvetan Todorov, *La synechdoque* [15]) pornesc, fără excepţie, de la lărgirea considerabilă a semnificaţiei clasice. Caracterul de *figură arhetipală* al metonimiei în raport cu metafora nu poate fi negat : metafora schimbă semnele denotative ale cuvîntului, metonimia pe cele conotative, adică determinate de context. Nu este de mirare că prima etapă a poeziei moderne româneşti a valorificat cu precădere aceste figuri osificate, metonimiile, devenite, mai devreme sau mai tîrziu, sintagme sudate şi termeni ,,poetici'' prin tradiţie.

2. În lanţul figurilor premetaforice, un loc important îl ocupă *personificările* : procesul semantic al personificării echivalează, în principiu, pe cel al metaforei, cu precizarea opoziţiei obligatorii *animat — inanimat* între substitut şi substituit. În analiza tropilor, manualele clasice nici nu menţionează personificarea [16], asimilînd-o cu metafora sau cu anumite metonimii. Considerarea personificării drept o metaforă previzibilă sau, în orice caz, drept o metaforă de tip aparte s-a impus în cercetarea mai recentă. În practica textelor paşoptiste, personificările sînt însă cu mult mai mecanice decît în teorie; doza de metaforic tinde să se reducă la minimum într-o poezie unde sînt personificate aceleaşi noţiuni abstracte, aceleaşi entităţi alegorice; la Gr. Alexandrescu :

— România s-ardice fruntea sa *(Trecutul)*;

[15] ,,Communications'', 16, 1970, Ed. du Seuil.
[16] Du Marsais, *Des Tropes*, ed. cit., partea a II-a.

— Singură porți povara măririi românești, / Tîrgoviște căzută ! *(ibid.)*;
— Mircea e, răspunde dealul, Mircea, Oltul repetează *(Umbra lui Mircea)*;
— Cît va purta Oltul diadema-i de munți *(Mormintele)*;
— Parnasul și Olimpul cu fală se priviră *(ibid.)*;

La D. Bolintineanu :

— Sfîntă Românie ! Oare nu suspini? *(Fiastrii)*;
— Muntele Olimpul cu a lui cunună / De ninsori eterne se zărește-n fund *(Mehrube)*.

Dintre toți pașoptiștii, Alexandrescu și Heliade utilizează cel mai frecvent și cu cel mai mare efort de imaginație, personificarea. Dacă, în exemplele de mai sus, figurează personificări-standard, tot Alexandrescu este cel care personifică frecvent elementele naturii înconjurătoare. Mai ales în piesele lirice de bază există numeroase exemple :

— Dintr-o peșteră, din rîpă, noaptea iese, mă-mpresoară *(Umbra lui Mircea)*;
— ...printre iarbă se strecoară / O suflare care trece ca prin vine un fior *(ibid.)*;
— Rîul înapoi se trage... munții vîrful își clătesc *(ibid.)*;
— Copacii în preajmă-mi părea că înviază; / Din toată tulpina un gemet ieșea *(Ucigașul fără voie)*.

La fel la Heliade :

— Frunza cînd vă suspină... *(O noapte pe ruinurile Tîrgoviștei)*;
— Zidul ca o fantomă d-asupră-mi se lățește / Ca uriaș la spate-mi turnul se-nalță-n sus *(ibid.)*;
— Frunza pe zid șoptește / Iarba pe mușchi întreabă *(ibid.)*;
— Ca viața se revarsă o mută-nfiorare, / Pustiul se însuflă d-un duh încîntător *(ibid.)*.

Analizînd personificarea, ne aflăm în centrul artei lui Alexandrescu sau Heliade : vom reveni ulterior cu noi exemple pentru a arăta în ce măsură personificarea reprezintă, la unii pașoptiști, o figură cu adevărat revelatorie.

Observăm că și la Bolintineanu personificarea joacă un rol important, mai ales în zona exotică a poeziei; din acest punct de vedere, cele două volume alese marchează două situații-limită : pe de o parte, ritmicitatea baladelor istorice, aproape lipsite de personificări; pe de altă parte, lumea Bosforului, domeniu privilegiat al personificării :

— Dulci mistere zbor *(Esmé)*;
— Luna se ascunde dup-un vîrf de stîncă *(Leili)*;
— Marea își încinge fața-i încrețită / Într-un brîu de aur *(ibid.)*;
— O șoaptă de lopată ș-o tainică cîntare *(Noaptea)*;
— Unda aurită / Ce adoarme cu murmur *(Sandalul)*;
— Pe-al ei pat d-azur plecată / Luna rîde cu amor *(Nu mai este)*.

Asamblarea personificărilor ne indică importanța acestei figuri pentru poezia lui Bolintineanu : cu ajutorul lor, autorul compune decorul lumii mirifice, a cărei descriere constituie originalitatea ultimă a poeziei sale. Privite în ansamblu, personificările lui Bolintineanu au o vizibilă coerență semantică, atașîndu-se unui grup de termeni extrem de restrîns.

Scanned with OKEN Scanner

Sintagmele personificatoare epuizează aproape inventivitatea poetică a lui Alexandrescu sau Bolintineanu. Lumea „ossianică", a presimţirilor romantice nocturne (la Alexandrescu), lumea sudică exotică (la Bolintineanu) se află concentrate în personificări. Chiar dacă există şi un revers al medaliei — plasarea aproape obligatorie într-o anumită zonă lexicală reduce doza de imprevizibil şi însăşi amploarea efectului retoric — predilecţia pentru personificări este elocventă.

Două noi elemente subliniază semnificaţia figurii de care ne ocupăm; în primul rînd, crearea, de către Alexandrescu, a unor personificări ample — veritabile figuri multiple, care se impun memoriei cititorului. Personificarea îşi dezvăluie semnificaţiile dacă observăm că ea se află în centrul unor alegorii complexe:

— Măreţul turn, trist martur l-al nostru trist apus *(Trecutul)*;

— Vara şi-apucă zborul pe ţărmuri depărtate / Al toamnei dulce soare se pleacă la apus *(Meditaţie)*;

— Stejarul de pe munte ce trăsnetu-l izbeşte / Stă încă în picioare, semeţ şi neclintit; / Dar inima-i e arsă, şi oricît mai trăieşte / De nici o primăvară nu poate fi-nverzit *(Un an e de cînd)*;

— Vezi plăcerile uşoare, / Împrejurul tău unite, / Dănţuiesc fără-ncetare / De amor povăţuite / Te-mpresor cu mulţumire, / Fiecare ţi se-nchină *(Prieteşugul şi amorul)*;

— Văzui trecînd moartea pe palidu-i cal *(Ucigaşul fără voie)*;

— O, cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare! / Cum schimbătoarea lume fugind o rennoiesc *(Meditaţie)*.

Alegoria semnifică vîrsta clasică a limbajului poetic; plasarea personificărilor în centrul acestor figuri complexe arată semnificaţia înaltă pe care poetul le-o acorda. Faptul se cere subliniat cu deosebire în cazul lui Gr. Alexandrescu, poet de o încărcătură imagistică mai redusă, la care aceste ansambluri figurative constituie centrii poeziei.

În al doilea rînd, observăm rolul special pe care îl joacă personificarea şi datorită structurii sintactice complexe a fiecăreia dintre ele:

— Pe unda poleită de miriade stele / Se leagănă, murmur / În horă graţioasă suave aurele / Şi joc cu răsfăţare în bucle dulcii mele / Frumoasei Almelaiur *(Almelaiur)*;

— Unde limba dragă, tînără-amoroasă, / Sună ca suspinul vîntului uşor *(Mehrube)*;

— Vasul se ascunde prin marea adormită / Cîntecul se stinse p-o lacrimă zdrobită / Zefirul dulce-al nopţii se legăna p-un val *(Noaptea)*.

În aceste exemple din Bolintineanu, fiecare element care compune personificarea este însoţit de epitete, pentru a se sublinia caracterul de excepţie *(horă graţioasă; suave aurele; limba dragă, tînără-amoroasă; lacrimă zdrobită; zefirul dulce* etc. etc.).

La Heliade-Rădulescu, acelaşi efect multiplu se obţine pe calea acumulării:

— Cu frunza îmi şopteşte, cu zefirul suspină, / Cu valea îmi răspunde, cu patima mea plînge, / Cu dealul se înalţă, cu cîmpul se alină *(Serafimul şi Heruvimul)*;

— Mărirea te-nconjoară / Liniștea te-nsoțește / Slava-mprejuru-ți zboară *(ibid.)*;

— Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie / Se scaldă în lumina eterului ceresc *(O noapte pe ruinurile I Tîrgoviștei)*.

La amîndoi poeții personificarea ocupă un loc privilegiat : chiar dacă dublarea sau triplarea imaginii, după cum s-a observat încă din secolul al XVII-lea, prezintă riscul prețiozității, nu este mai puțin adevărat că în cazul pașoptiștilor ea trădează ierarhizarea internă a tropilor, în care personificarea ocupă un loc important. Dubla sau tripla marcare înseamnă, în orice caz, supralicitarea instinctivă a figurii respective.

Întrebîndu-ne despre originea unei asemenea predilecții, deducem că ea se datorează legatului clasicizant prezent în grade diferite la Alexandrescu, Bolintineanu sau Heliade. În operele acestor poeți, prima etapă a educației literare și-a pus amprenta asupra limbajului. Pe de altă parte, sistemul figurativ al primilor romantici oficializați, de tip Lamartine, rămăsese cel al secolului al XVIII-lea, iar pașoptiștii sînt tentați de inovațiile exterioare ale romantismului, în detrimentul limbajului.

Confirmarea elocventă a acestei ipoteze o constituie poezia lui Alecsandri. Ciclul de inspirație populară *Doine* ignoră complet personificarea, cel puțin sub forma metaforei personificatoare evidente. Există calcuri semantice intrate în limbajul comun, de tipul : *țara-n jale geme cu amar (Ceasul rău)*, dar ele nu mai sînt receptate drept metasememe de cititorul obișnuit. Mimarea reușită a structurii interne a liricii populare a avut drept rezultat renunțarea la figura personificării. Este inutil să precizăm că formațiile figurative savante, ca personificarea alegorică, lipsesc cu desăvîrșire la Alecsandri, în *Doine*.

În schimb, atunci cînd încearcă lirica erotică convențională (în ciclul *Lăcrămioare)*, Alecsandri apelează imediat la limbajul liric pașoptist : personificările abundă și prezintă o varietate de construcție remarcabilă. Ca și la Alexandrescu, se personifică entitățile abstracte, toponimele etc. :

— Soarta care ne iubește *(Despărțirea)*;

— Amorul mă-ncunună cu-o rază strălucită / Veneția m-așteaptă zîmbind la visul meu *(ibid.)*;

— Ridică vălul negru ce-acopere-a ta față, / Veneție cernită, Veneție măreață *(O seară la Lido)*;

— Cînd nobil răzimată pe falnicul tău leu / Videai Adriatica săltînd la glasul tău *(ibid.)*.

În același ciclu există și personificări „în gen Bolintineanu" ale elementelor de peisaj, în aceeași tonalitate fals-grațioasă. Însă Alecsandri dă dovadă de o sensibilitate lingvistică superioară, sugerînd spontaneitatea chiar în cele mai anodine exemple :

— Inimile noastre săltară mai fierbinte *(O noapte la Lido)*;

— Lung covor de Ispahan / Ce saltă sub picior *(Păscarul Bosforului)*;

— Frunza șoptește, pasărea cîntă, / Inima-mi plînge la glasul lor *(Așteptarea)*;

— Palaturi ce triste zac pe maluri *(Veneția)*;

— Pe marea lină / Care suspină / Stelele toate plutesc ușor *(Barcarola venețiană)*.

Consecinţă stilistică aproape previzibilă, întîlnim şi alegoriile savante bazate pe personificări. La nivelul lor, Alecsandri se încadrează liniei medii a limbajului figurat paşoptist :

— Căci îngerul iubirei şi inima-mi duioasă / Te vor urma oriunde cu tainicul lor zbor *(Despărţirea)* ;

— Dulce înger de blîndeţe / Tu ce-n cale-mi vesel zbori / Pe-ale mele tinereţe / Aruncînd frumoase flori ! / Mergi, sub alba-ţi aripioară / Să fereşti de soarta rea / Pe-a ta dulce surioară *(Dulce înger)* ;

— Cîte inimi înflorite / La lumină vesel zbor / Şi deodată veştejite / Fără vreme cad şi mor *(Visurile)*.

3. Poezia paşoptistă atinge, totuşi, *metafora* : ne aflăm în plină perioadă romantică şi, dacă limbajul clasicizant al primului romantism francez este hotărîtor, poezia romantică se află la temelia celei contemporane. Zona metaforică a poeziei paşoptiste, extrem de redusă ca întindere faţă de aceea pe care am numit-o premetaforică, are o configuraţie specială, diferită substanţial de cea a poeziei eminesciene sau moderne.

Forma cea mai simplă de metaforă este metafora „in praesentia", care se suprapune în parte peste ceea ce semantica numeşte raport de coalescenţă. De la cel mai rafinat tip de comparaţie se poate ajunge, printr-un dublu proces semantic de atribuire şi de substituire, la cel mai simplu tip de metaforă. De la comparaţia inedită : *dragostea mea arde ca o flacără*, unde procesul metaforic se află deja implicat în sintagma *dragostea arde*, prin dublul proces enunţat ajungem la : *dragostea mea, o flacără*, prototip al metaforei simple [17].

În aceste cazuri de metafore primîtive, schema se reduce la *A este B*, cu obligativitatea coexistenţei, în aceeaşi expresie, a substituitului, substitutului şi copulei explicative (în ocurenţă, verbul *a fi*). Într-o contribuţie la analiza epitetului, Paula Diaconescu descrie însăşi metafora „in praesentia" prin termenii proprii comparaţiei şi socoteşte metafora, în cazul cînd A este comparatul şi C comparantul, o structură de tipul AC [18].

La Alecsandri ne întîmpină cu deosebire acest fel de metafore :

— Ah ! vină, vină, tu, scumpă lumină *(Barcarola veneţiană)* ;

— Tu, înger de iubire cu suflet mai ceresc *(O seară la Lido)* ;

— Şi tu, vis ferice al tinereţii mele *(ibid.)* ;

— Voi sînteţi lacrimi de îngeri / Pe pămînt din cer picate *(Lăcrămioare)*.

Şi mai specifice par metaforele „in praesentia" realizate sub forma rudimentară în care nu lipseşte nici copula *a fi* :

— Sufletu-mi e o grădină *(Cîntec de fericire)* ;

— Căci amorul e un soare / Şi-a mea inimă o floare / Şi-a mea viaţă-un dulce vis *(ibid.)* ;

— Căci tu eşti a mea viaţă *(Despărţirea)* ;

— Tu eşti lumina, viaţa şi Dumnezeul meu *(O seară la Lido)*.

[17] Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, în „Communications", 16, Ed. du Seuil, 1970

[18] *Epitetul în poezia românească modernă*, în „Studii şi cercetări lingvistice" XXIII (1972), nr. 2, p. 142.

Din punct de vedere cantitativ, acest fel de metafore domină și poezia lui Gr. Alexandrescu; construite uneori cu o mai mare abilitate, ele prezintă însă aceeași schemă:

— În acest locaș de piatră, drum ce duce la vecie *(Umbra lui Mircea)*;
— Românii, torent iute furios, s-aruncau *(Răsăritul lunei)*;
— Mîndrul vultur..., acel domn al atmosferei *(ibid.)*;
— Viața, amară pedeapsă, în dar mi s-a dat *(Ucigașul fără voie)*;
— Căci tu ești încă astăzi și visu-mi cel din urmă *(Încă o zi)*;
— Dulcele ei suflet, electrică scînteie *(Un an e...)*.

Heliade nu iese nici el din tipar:

— Eu însumi sunt o umbră împinsă de nevoi *(O noapte pe ruinurile Tîrgoviștei)*;
— Din sînu-i vitejia e foc mistuitor *(ibid.)*;
— Ochii tăi e seninul / Buza ta e zîmbirea / Fața ta e blîndețea / Dragoste ți-e privirea *(Serafimul și Heruvimul)*;
— Brațul tău e puterea / Fața ta e fior, / Totul ești vitejia / Și fulger arzător *(ibid.)*.

Cu Bolintineanu rămînem în lumea metaforei explicite; poetul pare a aprecia cu deosebire această figură și chiar transformă, prin forțarea sensului și uneori a sintaxei, expresii metaforice inedite în metafore diluate. Tendința de a nu ieși din cadrele exprimării consacrate în epocă este remarcabilă:

— Inimile noastre sînt un trist mormînt *(Domnul Mavrogheni)*;
— Ce e viața noastră în sclavie oare? / Noapte fără stele, ziuă fără soare *(Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare)*;
— Tronul dar să fie țarină-arzătoare? *(Ștefăniță Domnul)*;
— Esme, dulce floare *(Esme)*;
— Sufletul ei e un soare, / Corpul ei un crin frumos *(ibid.)*;
— Tu ești vîntul serii și eu sînt o floare *(Leili)*;
— Tu lucești în ochii-mi, visul meu d-amor *(ibid.)*;
— Fermec înflorit, Mehrube *(Mehrube)*;
— Împărțește-amoru-mi! el e o comoară *(ibid.)*.

Figurile din care am oferit pînă acum exemple definesc poezia pașoptistă: schematizînd oarecum, afirmăm că, în rarele momente de atingere a metaforei, aceasta este de obicei o metaforă explicită, adică o metaforă ce păstrează, în însăși structura ei, moștenirea figurilor premetaforice.

Al doilea fapt general valabil, ce trădează aceeași reticență în abordarea metaforei, este zona semantică precis delimitată a construcțiilor metaforice. Fenomenul ar putea fi definit drept plasare consecventă a metaforei într-o zonă semantică extrem de net circumscrisă: Heliade, Alecsandri, Bolintineanu și Alexandrescu izolează, în poezia lor, cîte un cîmp semantic predilect. Particularitatea se observase și în cazul personificării, dar menținerea ei în sfera metaforei are o consecință apreciabilă: doza de previzibil crește în chip deosebit. Or, așa cum am arătat în primele pagini, concepem metafora drept figura prin excelență asociativă. Pașoptiștii, cu rarissime excepții, au anumite teme lexicale care cheamă metafora. Principial, acest fapt nu reprezintă o scădere, din moment ce mari poeți

Scanned with OKEN Scanner

s-au afirmat ca obsedaţi ai unei singure serii de imagini. Dar el mărturiseşte o conştiinţă literară care asimilează metafora celorlalte figuri de gîndire. De aceea, metafora va fi egalizată, în conştiinţa poetică paşoptistă, cu figurile nemetaforice.

Bolintineanu şi-a manifestat de la început preferinţa pentru imaginile „florale", pentru asimilarea cu lumea vegetală, chiar în poeziile de inspiraţie sumbră, cum ar fi legendele istorice :

— Şi al morţii văl se-ntinse / Peste faţa ei de crin *(Miron Costin)*;
— Rozele şi crinii pe faţă-i se-ngîn *(Muma lui Ştefan cel Mare)*;
— Şi pe faţă-i lăcrămioara / Dulce a-nflorit *(Mărioara)*;
— Pe româna macedoană / Floare cu plăcut parfum *(Florile)*.

La originea acestui tip de metaforă se află o exprimare din limba comună, pe care poetul a supralicitat-o.

Constatarea se repetă în cazul lui Alecsandri; metaforele din ciclul *Lăcrămioare* se plasează şi ele într-un cîmp semantic limitat :

— Pe plaiul nemuririi se-nalţă c-un lung dor *(Dedicaţie)*;
— Steluţă zîmbitoare dincolo de mormînt *(ibid.)*;
— Tu care, la al iubirei soare... *(ibid.)*;
— Gingaşă frumuseţe ce-aprinde dulce dor *(De crezi în poezie)*;
— O noapte din acele / Care aprind în suflet scînteie de iubire *(O noapte la ţară)*;
— Ochii mei... / Aţintesc a lor lumine / Înotînd în tainic foc *(Cîntic de fericire)*;
— Cu-o zîmbire, cu-o guriţă / Mie cerul mi-au deschis *(ibid.)*;
— Cînd ochii mei înoată în gingaşa lumină / Ce tainic izvoreşte din ochii tăi frumoşi *(Veneţia)*;
— În inimă-mi atunce s-aprinde-un dulce soare *(ibid.)*.

Predilecţia astrală are, totuşi, o explicaţie ce ridică poeziile de mai sus deasupra metaforelor-clişeu din poezia lui Bolintineanu : întregul ciclu al *Lăcrămioarelor* stă sub semnul metaforei *stelei* din poezia *Dedicaţie (Steluţa)*. Restrîngerea precisă a cîmpului metaforic este, însă, o realitate indubitabilă.

Alecsandri nu face excepţie totală faţă de ceilalţi paşoptişti în ceea ce priveşte reticenţa faţă de metaforă : volumul de *Doine* o dovedeşte mai bine decît orice. În aceste poezii, metafora este exclusiv populară, iar rezistenţa faţă de înnoirea limbajului are o marcă certă — apelul exclusiv la metafore deja create :

— Cu flori galbine-n cosiţă / Şi flori roşii pe guriţă *(Doina)*;
— Tu, frumoasă lăcrămioară *(Sora şi hoţul)*;
— Într-un rai de veselie *(ibid.)*;
— Avea pe frunte năframă albă / Dar flori nici una pe-al său obraz *(Crai nou)*;
— Ca maghiara scumpă floare / N-ai vedea lucind la soare *(Maghiara)*;
— Pe-un cal alb ce n-are loc / Şi din ochi aruncă foc *(Andrii Popa)*;
— Culme verde... / Ce-ntre munţi se pierde *(Ceasul rău)*;
— Oastea-nvingătoare / Au stins de la soare / Aprigul duşman *(ibid.)*;

— Căci guriţa ce-mi zîmbeşte / Vîră dracu-n mine *(Hora)*;
— Trece vara şi ca tine / Florile mi-am scuturat *(Cîntic haiducesc)*.

Limbajul poetic al *Doinelor* se dovedeşte mai conservator decît al celorlalte volume şi din alt punct de vedere : o parte a metaforelor transcrise mai sus se încadrează categoriei speciale a „metaforelor tocite", adică neutre ca figuri, datorită desei întrebuinţări. Prin urmare, Alecsandri atinge — pentru a spune astfel — cealaltă limită a demetaforizării, limita specifică limbajului arhaic. Faptul se cere semnalat, deoarece este extrem de rar la nivelul întregii poezii a secolului trecut.

Logic vorbind, o metaforă precum : *culme verde... /Ce-ntre munţi se pierde*, inedită la origine şi reprezentînd prototipul metaforei personificatoare, se află pe acelaşi drum cu metafora complet neutralizată : *Căci guriţa ce-mi zîmbeşte/Vîră dracu-n mine* şi, în ultimă instanţă, pe acelaşi drum cu catacreza *foaie de hîrtie*. Zona ametaforică este atinsă, prin urmare, pe un alt traseu, pe traseul opus celui urmărit pînă acum. Metaforele de tip popular utilizate de Alecsandri, în chip paradoxal, ies din zona metaforică propriu-zisă tocmai prin arhaitatea lor lingvistică. Alături de metaforele „in praesentia" sau explicite, des utilizate în limbajul poetic al epocii, metaforele de tip popular sînt o altă latură a aceleiaşi realităţi.

Pentru a încheia examinarea „semimetaforelor" limbajului paşoptist, notăm un ultim simptom al reticenţei : dubla sau chiar tripla marcare a figurii. Am remarcat şi cu prilejul analizei personificărilor procedeul frecvent al dublei sau triplei marcări — diminuare instinctivă a şocului imagistic. Chiar în exemplele relativ reuşite din Alecsandrescu sau Heliade, în care poetul găseşte excepţional timbrul inedit, etapa jumătăţii secolului este semnalată de ceea ce am numit „multipla marcare" :

— Puternica ta liră, de mîna-ţi pipăită / A veacurilor stinse cenuşă-ar fi mişcat (Alexandrescu, *Mormintele)*;
— Bucuria... / Din inimă pe chipu-mi suită ca mînia, / Pe fruntea-mi se aprinse, în ochii-mi străluci (ibid., *O impresie)*;
— Din ceaţa veciniciei, stea blîndă, luminoasă / Te văz lucind departe, departe în trecut (ibid., *Încă o zi)*;
— Sub tînăra ta mînă, degetele-arzătoare, / Acum se-nfiorează liră de serafimi (Heliade, *La moartea lui Cîrlova)*.

Reamintim că majoritatea metaforelor evocate pînă acum, în cazul lui Bolintineanu sau Alecsandri, erau dublu marcate : chiar culmile de excepţie se află grevate de aceeaşi viziune restrictivă, ametaforică, sub care s-a înscris poezia paşoptistă.

4. Drumul spre metaforă urmărit pînă acum nu epuizează tropii : dacă acest traiect defineşte esenţa limbajului figurativ paşoptist, există o serie de alte figuri, mai reduse ca importanţă, care luminează noi aspecte ale metasemiei poetice din epocă. Am trasat doar drumul cel mai scurt între metonimie şi metaforă. Dintre figurile colaterale face parte şi *comparaţia*. În chip curent, ea este socotită etapă intermediară în drumul spre metaforă, dar am arătat în ce măsură o asemenea viziune simplifică specificul metaforei. Din punct de vedere strict sintactic, schema stabilită de Gérard Genette şi evocată anterior [19] este exactă, dar ea pleacă de la

[19] *La rhétorique restreinte*, loc. cit.

ignorarea deliberată a dimensiunii semantice. Neoretoricienii, clasînd comparaţia printre metasememele realizate prin suprimare de seme, o încadrează aceleiaşi categorii cu metafora „in praesentia"[20]. Analiza făcută comparaţiei în lucrarea citată distinge cu grijă o categorie specială a comparaţiei metaforice, adică a comparaţiei inedite, realizată printr-un proces de echivalare neprevăzut. Sensul reconsiderării comparaţiei este clar: mentalitatea retorică contemporană nu mai vede în ea figura tradiţională şi cuminte, prin care se sublinia doar o analogie semantică evidentă. În măsura reuşitei, comparaţia trebuie să stabilească o relaţie inedită, simţul logic comun trebuie şocat la fel ca prin oricare alt trop. Nu este un paradox concluzia lui Jean Cohen, care, după ce a stabilit un inventar complet al formelor de comparaţie sintactic posibile, încheie afirmînd că: „... la poétique traditionnelle avait vu dans la comparaison un procédé commode de poétisation, par transfert au comparé de la valeur poétique propre au comparant. Cette interprétation, pour paraître évidente, n'en est pas moins fausse... La condition sine qua non est l'anomalie structurale et fonctionnelle. Toute comparaison est poétiquement bonne pourvu qu'elle soit structurellement mauvaise"[21].

În lucrările recente, comparaţiile au fost divizate, pornindu-se tocmai de la acest criteriu al ineditului: există comparaţii care se impun simţului comun şi care au doar rolul de a accentua sau de a diminua (comparaţiile „sinecdotice"); alte comparaţii se bazează pe asocierea logică normală şi au devenit clişee nu numai ale literaturii, dar chiar ale limbii curente (comparaţii „metalogice")[22]. Doar cu comparaţiile numite, în aceeaşi lucrare, „metaforice" începe lumea reală a tropului. Primele două tipuri de comparaţii evocate epuizează aproape poezia paşoptistă; tipul de comparaţie cel mai evoluat, adică cel metaforic, reprezintă o raritate absolută.

Grigore Alexandrescu construieşte comparaţii interesante nu atît prin ineditul asocierii, deoarece el atinge rareori comparaţia metaforică, cît prin atenţia cu care le construieşte din punct de vedere sintactic; indiferent de tipul semantic al acesteia, vom găsi întotdeauna la Alexandrescu comparaţia amplă, căutată, dublu sau triplu marcată. Cantitativ, majoritatea comparaţiilor sînt sinecdotice şi metalogice:

— Tăcut e ca mormîntul *(Un an e de cînd...)*;

— Ca un rănit de moarte simţ în piept un fier greu *(Cînd dar o să guşti pacea)*;

— Eu lanţurile mele le zgudui cu mînie / Ca robul ce se luptă c-un jug neomenos *(ibid.)*;

— Aştept minunea-ţi ca pe-o cerească lege *(Anul 1840)*;

— Numele-mi ades să-l repetez... / Precum un dulce sunet, precum o melodie *(Încă o zi)*;

— Voi alerga la tine în dureri şi necazuri / Astfel corăbierul, cînd marea e-n talazuri / Aleargă la limanul ce-adesea l-a scăpat *(Candela)*;

— Mîngîie a ei ruină cu o palidă zîmbire / Ca un vis ce se strecoară într-un suflet pustiit *(Răsăritul lunii)*.

[20] Le groupe, μ, *op. cit.*, p. 49.

[21] Jean Cohen, *La comparaison poétique: essai de systématique*, în „Langage", 12 (déc. 1968), p. 50—51.

[22] Le groupe μ, *op. cit.*, 113.

Comparația complexă de care am amintit poate fi un îndepărtat reflex al așa-numitei „comparații nobile", deși, din punctul de vedere al conținutului, Alexandrescu nu mai respectă exigențele figurii. Din comparația nobilă a rămas doar dimensiunea:

— Și precum anticarul, la patima-i supus, / Culege vechea-aramă ce nu mai are curs, / Așa în a mea rîvnă, pe locul părintesc, / Fiu al astor ruine, țărîna lor slăvesc *(Trecutul)*;

— Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură / Ce un uriaș odată în războaie a purtat, / Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură *(Umbra lui Mircea)*;

— Părea c-auz un sunet, un vuiet depărtat, / Ca glasul unei ape ce-neacă-ale ei maluri, / Sau ca ale mulțimei întărîtate valuri / Cînd din robie scapă un neam împovărat *(Mormintele)*;

— Așa cum miroși o floare / Care trece, care moare, / Care mîine n-o găsești / Primăvară,-a ei zîmbire / De ce-nvie-a ta simțire? *(Prieteșugul și amorul)*.

Uneori, își face apariția chiar comparația nobilă propriu-zisă:

— Iar Boțari, Miauli, colosuri fioroase / Se par ca demizeii eroi ai lui Omer *(Mormintele)*;

— Ca Paris cu poama acea fabuloasă / Hotărîi buchetul la cea mai frumoasă *(Buchetul)*.

Comparațiile metaforice sînt cu totul excepționale; uneori au substanță livrescă:

— Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită... / Părea unul din acele ossianice palate *(Răsăritul lunei)*.

Alteori, țîșnesc din imaginația romantică aprinsă, mai ales în poeziile erotice:

— Durerea mea e mută ca desnădăjduirea / E neagră ca și ziua cînd nu te întîlnesc *(Suferința)*;

— La umbră-n întunerec gîndirea-mi se arată / Ca tigrul în pustiuri o jertfă așteptînd *(ibid.)*.

Configurația comparației în opera lui Alexandrescu corespunde, în general, și celorlalți poeți pașoptiști: amănunte de inspirație, predilecții semantice diferă de la caz la caz, dar structura categorială rămîne identică. Dintre toți pașoptiștii, Heliade se simte cel mai familiarizat cu comparația descinsă din „comparația nobilă"; și aici au rămas doar dimensiunea, construcția sintactică complexă, dar, mai ales, tendința de a găsi în comparant un loc poetic comun, o imagine deja utilizată în poeme clasice:

— Întocmai ca stejarul adînc rădăcinat / Vîntul cînd se răscoală, el geme și suspină / Trosnește și răstoarnă orice l-a-nconjurat *(La moartea lui Cîrlova)*;

— Un rece vînt se simte ca-a morții răsuflare *(O noapte pe ruinurile Tîrgoviștei)*;

— O noapte sîngeroasă... / Ce mult s-asemănează cu sînu-mi cel noptos *(ibid)*.

La Bolintineanu, comparațiile alcătuiesc un veritabil catalog de clișee poetice; poetul s-a specializat în figurile de inspirație „floral" și uimește varietatea obiectelor reduse la numitor comun prin comparații

stereotipe. Acest cîmp semantic, aproape obligatoriu în *Florile Bosforului*, este majoritar și în *Legende istorice*:

— Înaintea doamnei pare / Ca un fraged, dulce crin *(Sora Ana)*;
— Dulce și suavă ca o garofiță *(Muma lui Ștefan cel Mare)*;
— Dușmanii... / Cad ca niște spice *(ibid.)*;
— Roșiorul mîndru și frumos ca crinul *(Ferentarul)*;
— E-naltă și subțire ca bradul copilaș *(Maria Putoianca)*;
— Stă pe tronu-i Mircea încărcat de ani / Astfel printre trestii tinere-nverzite / Un stejar întinde brațe vestejite *(Mircea cel Mare și solii)*;
— Tînăra fecioară... / Rumenind la față ca o rozișoară *(Fata de la Cozia)*;
— Copila îi surîde ca cele dintîi flori / Ce-anunță primăvara la triștii călători *(Mihai la pădurarul)*.

Cînd iese din cîmpul semantic predilect, Bolintineanu nu poate evita comparația sinecdotică:

— Intră în oștime tare ca un leu *(Ferentarul)*;
— Tu, ce într-această nație creștină / Strălucești ca ziua într-a ta lumină *(Mircea cel Mare și solii)*;
— Ca o stea prin nori apare / Dulcea fiică-a lui Osman *(Esme)*.

Preponderența comparațiilor extrase din limbajul comun jenează mai puțin în *Doinele* lui Alecsandri, unde amprenta spontană a limbajului popular face oarecum obligatoriu tropul perfect încadrat vorbirii obișnuite. Factura populară a versului se consolidează prin comparații preluate din folclor:

— Mult frumoasă-mi e puicuța / Ca o zi de primăvară *(Hora)*;
— Fugi ca vîntul! fugi ca gîndul, / Măi, voinice năzdrăvan! *(Cîntic haiducesc)*;
— Albe ca floarea de crin, / Blînde ca cerul senin *(Ursitii)*;
— Fug cum fuge-o rîndunică, / Fug ca fulgerul cînd pică *(Andrii Popa)*;
— Căci ca vîntul ea nu zboară, / Nici ca pasărea ușoară, / Dar ca dorul ce omoară *(Maghiara)*.

Alteori sînt calchiate, cu abilitate, comparații după cele folclorice, în versuri uneori memorabile:

— Am o piatră nestimată / Care noaptea viu lucește / Precum ochiu-ți ce pîndește / Fericirea depărtată *(Sora și hoțul)*;
— Saltă baba, fuge, zboară / Ca o buhnă la izvor *(Baba Cloanța)*;
— Un cal aprig ca un leu / Negru ca păcatul greu *(Doina)*.

Dar și aici categoriei comparației metaforice i se pot înscrie extrem de puțini tropi. Aderența ternă a lui Alecsandri la media figurativă pașoptistă se confirmă în *Lăcrămioare*, unde nivelul Bolintineanu domină; în mod curios, comparația amplă stîrnește aici același șir de asociații ca în poezia lui Bolintineanu.

Enumerarea categoriilor de comparații nu epuizează, în cazul nostru, semnificația figurii, deoarece cantitatea lor își spune cuvîntul: comparațiile sînt mai numeroase în poezia pașoptistă decît oricare altă figură complexă (înțelegem prin „figură complexă" o relație sintactică mai amplă decît cea determinat — determinant) și se află pe primul loc într-o

eventuală listă a frecvenței tropilor. Comparația trădează mentalitatea poetică asociativă, care explică prin raportare. Pașoptiștii nu substituie și nu atribuie decît rareori, în schimb pun alături entități semantice și le compară. Figura de care ne ocupăm reprezintă, indubitabil, o primă fază a explicitării emoției poetice, faza exercițiului asociativ care păstrează intacți componenții tropului. Această trăsătură, prezentă mai mult sau mai puțin în oricare figură din seria metonimică, este cu deosebire adevărată în cazul comparației.

Observația se cere coroborată cu aceea privind natura comparațiilor: în epoca pașoptistă, ele sînt rareori comparații inedite, asocieri surprinzătoare, ci mult mai des comparații sinecdotice și metalogice. Nu trebuie să acuzăm aici lipsa de imaginație a scriitorilor, ci să remarcăm un reflex al mentalității literare. În catehismul poetic pașoptist, profund grevat de sechele clasice, comparația deja făcută — eventual de un poet celebru — avea un grad de „poeticitate" mai ridicat, reprezenta o garanție de autoritate. Pașoptiștii reclădesc, pe fond propriu, însuși principiul literar care a stat la baza formării comparației nobile și refac, instinctiv, raționamentul poeților din secolul al XVII-lea. Absența comparației metaforice nu este o eroare estetică, ci simptom al mentalității literare proprii întregii generații.

5. *Epitetul* nu a fost încadrat metabolelor, datorită aparentei independențe a elementelor semantice în contact; vechea retorică, ca și noua retorică, nu-l numără printre tropi. Totuși, scrieri recente au surprins mecanismul atribuirii prin epitet care, în anumite cazuri, se aseamănă perfect cu cel metaforic: este cazul categoriei epitetelor metaforice, analizate de Tudor Vianu într-o contribuție clasică privitoare la această figură [23]. De aici și pînă la considerarea epitetului drept o posibilă componentă a tropilor nu este decît un pas; Paula Diaconescu analizează pe larg, în studiul citat, modul semantic de constituire a epitetului și stabilește locul epitetului metaforic printre tropii tradiționali [24]. Epitetul se află recuperat, oarecum indirect, pentru elementele definitorii ale viitorilor tropi; considerăm că situația acestei figuri este simptomatică pentru sistemul retoric la care o epocă aderă.

Cea pașoptistă se află plasată, fără excepție, în etapa epitetului *calificativ general*. Într-o altă terminologie, acest epitet ar putea fi intitulat „intelectual" sau „abstract", numind adică o trăsătură de ordin moral, inanalizabilă prin detalii fizice.

Dacă, stilistic, majoritatea epitetelor sînt calificative generale, o bună parte a lor se încadrează categoriei epitetelor *stereotipe*, adică acelor care se aplică automat anumitor nume. Unii autori — și Bolintineanu reprezintă cazul cel mai elocvent — fac o veritabilă fixație pentru anumite epitete. Se întrevede aici o sechelă a concepției clasicizante despre cuvintele „poetice" și „nepoetice": pentru Bolintineanu și pentru alți poeți, epitetele *dulce*, *alb*, *blînd* sau *lin* erau investite cu o funcție poetică intrinsecă; utilizarea lor se face global, în contexte adecvate și inadecvate, pe

[23] *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, București, 1968, p. 144 sqq.
[24] Paula Diaconescu, *art. cit.*, p. 141—142.

lîngă obiecte concrete sau pe lîngă noţiuni abstracte. Pentru Alexandrescu, epitetele *trist*, *fatal* şi *groaznic* îndeplineau aceeaşi funcţie.

Specific paşoptist este şi un alt fenomen legat de epitet : realităţilor concrete li se aplică de obicei calificări abstracte, noţionale, în mod curent. Iată, de exemplu, epitetele din două poezii de Alexandrescu şi de Bolintineanu :

— *oraşul umilit, colore variate, măreţul monument, lună-ncîntătoare, pădurea-ntunecată, locaş trist, feodala cetăţuie, oameni mari* — Gr. Alexandrescu ;

— *flori rîzînde, alcovanul tînăr, valul lin, bolţile splendide, graţiile frumoase, farmecii curaţi, stelele splendide, cerul plăcut*, — D. Bolintineanu.

Această calificare generală a substantivului concret este o trăsătură tipică. Oarecum complementară ei este atribuirea epitetelor stereotipe, uneori intrate deja în limba comună, sau chemate în chip logic de conţinutul semantic al determinatului. Iată epitetele din trei poezii (de Alexandrescu, Bolintineanu şi Alecsandri) :

— *naltul simtiment, spumate unde, vremi amare, chinuri amare, raze aurite, mîna uscată* — Alexandrescu ;

— *sîn alb, bucle d-aur, sînu-i arzător, sicomorul verde, dumbrava verde, genele-i de abanos* — Bolintineanu ;

— *flori mirositoare, albe mărgăritărele, raza luminoasă, cale înflorită, negri nori, piciorul de crin* — Alecsandri.

Enumerarea de mai sus invederează şi un alt fapt : poezia paşoptistă se află în faza epitetului strict gramatical. În oricare poezie modernă, valoarea epitetului se măsoară prin ceea ce Jean Cohen numea „impertinenţa sintagmatică”[25], în cazul nostru — prin distanţa obligatorie între conţinutul semantic al numelui şi cel al adjectivului, distanţă creatoare de tensiune poetică. Un asemenea decalaj nu există în exemplele citate. Epitetul paşoptist nu a ieşit din faza „calificării normale”, iar drumul spre epitetul-component metaforic, specific poeziei româneşti din secolul nostru [26], este lung.

Epitetele inedite apar rareori : ineditul paşoptist nu merge în sensul impertinenţei semantice programate, ci se mulţumeşte cu asocierea abstract — concret :

— *lumi de lumină, palida rază, privirea-mi dureroasă, timpul rece, bătrîna tiranie* — Alexandrescu ;

— *visul dalb, fragedele zori, blînda poezie, păr ceresc* — Bolintineanu ;

— *gînd amar, rază de fericire, ani de lacrimi, ochi şoimuleţi, copil de vînt* — Alecsandri.

Chiar aceste sintagme excepţionale prezintă epitetele sudate cu numele. Faptul semnifică, încă o dată, epoca de început a poeziei paşoptiste, deoarece tendinţa poeziei contemporane este cea a alianţei aleatorii între nume şi epitet, a dislocării sintactice şi a independenţei elementelor. Nici la cei mai mari poeţi paşoptişti epitetul nu a ajuns să sintetizeze, prin profunzime, obsesia intimă a poetului, precum mai tîrziu la Eminescu. Inovaţiile lui Alecsandri (ţinînd, mai ales, de frecvenţa epitetului substanti-

[25] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
[26] Paula Diaconescu, *art. cit.*, în SCL, XXIII, 1972, nr. 3.

Scanned with OKEN Scanner

val şi de relaţia prin prepoziţia *de)* rămîn singurele notabile. Cît priveşte epitetele insolite din poezia lui Bolliac şi dislocările sintactice ocazionate, ele par a fi rezultatul inabilităţii verbale a autorului.

6. Cu epitetul, se încheie examinarea tropilor propriu-zişi. Înainte de a trece la cealaltă fază a poeziei romantice româneşti, adică la faza postpaşoptistă, nu este lipsit de interes să remarcăm că, în ansamblul tuturor figurilor poetice, tropii nu sînt foarte numeroşi în poezia de care ne-am ocupat. Ţinînd seama de relativa raritate a metaforei, conchidem că tropologia paşoptistă se află într-o fază de constituire lentă. Frapează încadrarea frecventă a tropilor în alte figuri mai largi, de obicei în cele „logice" (la nivelul frazei), adică în aşa-numitele *metalexeme* [27]. După cum am remarcat, majoritatea personificărilor lui Alexandrescu sau Bolintineanu se aflau cuprinse în alegorii sau parabole.

În analiza metaforelor, observasem abundenţa personificărilor : încadrarea lor în ample alegorii accentuează caracterul „non-metaforic" al construcţiilor figurative.

Hiperbola este un alt metalexem des utilizat ; sub formă evident livrescă, sau sub formă vag populară, factura imaginii rămîne aceeaşi.

În sfîrşit, menţionarea fugitivă a figurilor „logice" — cîmp de manifestare a tropilor — ar rămînea incompletă fără remarcarea abundenţei exclamaţiilor şi, mai ales, a aforismelor care ornează poezia paşoptistă : tropii se află deseori la baza unor aforisme îndelung cizelate, anumite poezii de Alexandrescu sau Bolintineanu fac impresia unei atente şi exclusive pregătiri a aforismului final.

Rareori se realizează sub forma unor tropi rari (oxymoroni, figuri etimologice sau asocieri contrastive) aforismele sau exprimările aforistice. Există cîteva versuri de acest tip în toată poezia analizată :

— Azi e viaţă, mîni e moarte, / Azi plăcere, mîni dureri (Alecsandri) ;
— Viaţa şi robia nu pot sta-mpreună, / Nu e totodată pace şi furtună (Bolintineanu) ;
— Eu ştiu că-n suferinţă şi tu ai suferit (Alexandrescu) ;
— Umilit ca să-nşale şi blînd ucigător (ibid.) ;
— După suferiri, multe inima se-mpietreşte ; / Lanţul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu ; / Răul se face fire, simţirea amorţeşte, / Şi trăiesc în durere ca-n elementul meu (ibid.) ;
— Să stăpînim durerea care pe om supune / Să aşteptăm în pace al soartei ajutor (ibid.) ;
— Binele ades vine pe urmele mîhnirei / Şi o zîmbire dulce dup-un amar suspin (ibid.) ;
— Coragi deznădejdea îmi dă (ibid.) ;
— Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit (ibid.) ;
— O stea care răsare chiar într-al său apus (Heliade) ;
— În muta voastră şoaptă cîte-mi vorbiţi acu ! (ibid.).

Configuraţia tropilor, schiţată mai sus, reprezintă o originalitate absolută a literaturii paşoptiste ? Ar fi greu de afirmat cu certitudine, deşi poate surprinde refuzul metaforei în plină epocă romantică. S-a creat obiceiul asocierii metaforei cu romantismul, pornindu-se de la faptul că

[27] Le groupe μ, *op. cit.*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

romantismul stă la baza unor însemnate evoluţii moderne, dar s-a accentuat mai puţin caracterul non-metaforic al începuturilor romantice. Or, poezia paşoptistă reprezintă tocmai un asemenea specimen.

În ce ne priveşte, înclinăm să explicăm configuraţia tropilor descrisă pînă acum prin conjugarea a doi factori : pe de o parte, prin vitalitatea legatului clasicist, pe de altă parte — prin situaţia specifică literaturii paşoptiste aflată la început de drum şi restructurată pe baze neolatine de puţină vreme. Chiar în opera unor poeţi aparent îndepărtaţi de cultura clasică (Bolintineanu), se verifică perfect schema generală. Romantică prin sensibilitate, teme şi aspiraţii, poezia paşoptistă rămîne legată de secolul al XVIII-lea prin limbaj : structura tropilor reprezintă cel mai bun argument.

Reticenţa în abordarea metaforei originale nu poate fi explicată numai prin influenţa clasică : socotim că aici trebuie evocat fenomenul relatinizării limbii noastre literare, petrecut în jurul anului 1830, fenomen complex, cu adînci rezonanţe în întregul sistem al literaturii epocii şi asupra căruia am insistat cu altă ocazie [28]. Crearea unei literaturi noi, pe baza unui limbaj fundamental renovat, fapt realizat în epoca paşoptistă, situează de la început poezia de care ne ocupăm în zodia începuturilor. Nici o cultură recent clădită nu începe prin cultivarea metaforei, cu alte cuvinte, nu explorează îndeosebi dimensiunea paradigmatică a limbii înainte de a o fi epuizat pe cea pur asociativă. Efortul lent consumat spre crearea metaforei atestă tocmai acest drum — am spune obligatoriu — propriu poeziei româneşti din secolul trecut. Datorită conjuncturii atît de specific locale, chiar poeţi deschişi spre cele mai ascunse teritorii ale romantismului nu au egalat reforma sensibilităţii cu o reformă adecvată la nivelul limbajului figurativ. Cele patru exemple de poeţi paşoptişti ilustrează, în grade diferite, propoziţia.

II

Examinarea limbajului figurativ al epocii 1830—1870 duce la o concluzie previzibilă, însă verificată prin analiza la text : poezia acestei epoci constituie o unitate stilistică. Poezia scrisă între 1850 şi 1870 — mai precis, cea aparţinînd poeţilor debutanţi în această perioadă — inovează în ceea ce priveşte temele, sensibilitatea şi viziunea asupra lumii, dar înfeudarea faţă de modul de exprimare anterior apare aproape totală.

Observaţiile generale suscitate de analiza limbajului paşoptist ar trebui repetate în cazul celui postpaşoptist, schimbînd numai exemplele. Am reveni asupra predilecţiei metonimice, asupra drumului dificil spre metaforă, asupra abundenţei personificărilor (în genere, aproape unica formă de metaforă admisă) etc. etc. Chiar consideraţiile privind tipurile de comparaţie şi tipurile de epitet ar relua aceiaşi termeni, spirala evoluţiei dovedindu-se identică. De aceea, paginile următoare vor completa doar tabloul cu retuşări de amănunt : vom remarca doar acele domenii în care poezia postpaşoptistă, fără să iasă hotărît din cadrele anterioare, îşi permite inovaţii semnificative, cu consecinţe pentru viitoarea conformaţie a limbajului poetic.

[28] Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Bucureşti, „Minerva", 1972, p. 9—21.

1. Plasarea categorială în „zonă metonimică" se observă, la nivel general, cu aceeași claritate; totuși, notăm o mai redusă prezență de metonimii și de sinecdoce propriu-zise. Pașoptiștii, îndeosebi Alexandrescu și Negruzzi, utilizau frecvent imagini devenite clișeu pe bază de metonimii. Postpașoptiștii au renunțat la credința în virtuțile poetice intrinsece ale clișeului metonimic, iar din punct de vedere cantitativ, figurile metonimice sînt în număr redus. Cînd totuși apar, ele se încadrează uneori în figuri logice mai largi (în personificări și, la nivel superior, în alegorii) care diminuează impresia de preluare mecanică :

— Fiie-a vechei Rome, o, patria mea / Destul suspinat-ai tristă, umilită (Cretzianu, *Odă)*;

— Nații, dîndu-și mîna peste munți și mări, / Salutau frăția... (idem, *Speranță)*;

— Spada și cu lira ținîndu-le-n mînă / Cînd una, cînd alta, patrie română / Vor face să crească nemurirea ta (*ibid.)*;

— ... gheara dușmanul se gătește / Pe țara noastră a-nfige și-ncoa viind răcnește (Depărățeanu, *O sărutare)*;

— Iar blonda-i capelură, penelul cel mai fin, / Penelul lui Murillo sau al lui Perugin / O,... n-ar fi reprodus-o (idem, *Ella)*;

— Intinsul lanț de seculi crescu c-un inel încă / Și timpul făcu iară un pas în infinit (R. Ionescu, *Sonet)*;

— Tiranii în lanțuri grele strînge / Pe populi... (idem, *Preludiul)*;

2. Ca și la pașoptiști, figura poetică de bază este personificarea : nu numai prin frecvență, ci și prin varietatea cîmpurilor semantice implicate. Poeții generației anterioare apelaseră la personificare ca aproape la unica formă de metaforă admisă și, sub cele mai reușite forme, o utilizaseră în descrierile romantice de natură. Ceva din fervoarea „animistă" a lui Alexandrescu sau Heliade rămîne și la postpașoptiști :

— Raze lucitoare / Alerg tremurătoare / Pe cîmpul cel rouat (R. Ionescu, *Copila și poetul)*;

— Și arborul, și unda, și floarea cu plăcere / Natura toate-o cîntă accentul lor unind (idem, *Cîntarea femeii)*;

— Valul doarme, vîntul tace (Sihleanu, *Barcarola)*;

— Vîntul în arbori plînge cînd trece (Depărățeanu, *Elegie)*;

— De zefirii ăștia ce mîngîie plaiul / Și șoptesc prin frunza de pe la fîntîne / Cu murmurul undei dulce să se-ngîne (idem, *Haiducul)*.

Cu mult mai frecvente apar cazurile de personificare a unor abstracțiuni : mai mult decît înaintașii lor, poeții de care ne ocupăm par pasionați de personificarea unor abstracțiuni ideologice. Consecința stilistică inedită este prezența, într-o mai mare măsură decît la pașoptiști, a alegoriei. Alegoria „acoperă" deseori personificarea, într-o figură complexă și artificială :

— Soarele se-nalță, acvila română / Cu-ncet își ridică fruntea din țărînă (Cretzianu, *Odă)*;

— Patria te cheamă ! Gloria te-așteaptă / Douăzeci de secoli din al lor mormînt / Vorbesc de trecutu-ți, de fama română / Traian, Mircea, Ștefan ne-ntind a lor mînă (*ibid.)*;

Scanned with OKEN Scanner

— Aşa suntem bieţi oameni : plutim p-o mare-ntinsă, / Atraşi de o lumină ce îndeparte luce ; / Spre dînsa slaba barcă a anilor ne duce (idem, *Meditaţie)* ;

— Udîndu-şi harpa cu lacrime amare, / Arată cum virtutea în sînul ei se stinge *(ibid.)* ;

— În braţele tale (ale pămîntului) legănaţi noi furăm (idem, *Odă)* ;

— Gloria te cheamă, păşeşte spre ea *(ibid.)* ;

— Pînă cînd, o, Românie, tirania vei răbda? (idem, *13 septembrie)* ;

— O dulce creatură ce-n viaţă-i tot plăcerea / C-o mînă de favoare cunune i-a-mpletit (R. Ionescu, *Stanţe)* ;

— Peri şi anul ăsta cum alţii au perit (idem, *Sonet)* ;

— O soarte făr-de milă azi barca-mi izgoneşte / Departe, prea departe de portul fericit (Sihleanu, *Adio)* ;

— Smulge după faţa-ţi vălul trist şi jalnic / Drag pămînt al ţării, cu amar nutrit (idem, *La patrie)* ;

— La a nopţii neguroase / Poartă neagră de-abanos / Bate zorile sfioase / Cu-al lor deget auros. (idem, *Barcarola)* ;

— A durerei mînă rece / Iar în sînu-i m-au rempins (idem, *Beţia)* ;

— Poezia... / Ce muge ca furtuna cînd biciuie trufia (idem, *Strofe)*.

Creşterea proporţională a numărului alegoriilor nu traduce o aplecare mai mare a generaţiei respective spre clasicism, dimpotrivă : identificăm aici, în jocul predilect cu abstracţiunile, propensiunea filozofică a postpaşoptiştilor. Mai mult decît poeţii anteriori, ei caută răspuns la marile probleme ale existenţei [29]. Datorită talentului literar modic, adîncimea filozofică a poeziei este echivalată cu abstractul raţionării teoretice : abundenţa alegoriei-personificare reprezintă un simptom.

3. Cea mai interesantă mutaţie a limbajului postpaşoptist se petrece în zona metaforică ; nu sîntem încă în faza „scriiturii metaforice" din poezia eminesciană de maturitate, ci în faza prevestirii ei. De la început, subliniem că metaforele nu sînt covîrşitoare numeric, ci, proporţional, doar cu puţin mai numeroase decît în cazul paşoptiştilor.

Cele mai numeroase rămîn tot metaforele „in praesentia", a căror abundenţă o apreciem drept simptomatică. Şi aici, explicitarea celor două entităţi semantice în contact conferă figurilor caracterul de semimetaforă :

— Şi sînu-i, urnă sacră d-amor, rîdea prin ceaţa... (Depărăţeanu, *Ella)* ;

— Poporul... / E muntele vulcanic cu pîntecele roase (idem, *Poem)* ;

— Rîu-i viaţa-mi zbuciumată / Ş-acea trestie mişcată / E-al meu suflet dureros (Sihleanu, *Sonet)* ;

— Şi graiu-ţi, imn d-armonie / Pare că-ntonă îngeri cereşti (Cretzianu, *Admirare)* ;

— Tu (patria) eşti pentru mine o scumpă amantă (idem, *Odă)* ;

— În sufletul meu intră şi vezi-l un mormînt (R. Ionescu, *Stanţe)* ;

— Un suflet e o liră ce plînge şi suspină (idem, *Preludiul)* ;

— Femeia care cîntă ... / E arpa-eoliană (idem, *Cîntarea femeii)* ;

[29] Paul Cornea, *Lirica postpaşoptistă şi Eminescu*, în *De la Alexandrescu la Eminescu*, Bucureşti, EL, 1966.

— Tu ești aurora și roza zîmbitoare / Ș-aroma răpitoare / Și cerul azurat (idem, *Copila și poetul*).

Pe lîngă acestea, destul de numeroase sînt și metaforele propriu-zise ; la pașoptiști, ele reprezentau excepții absolute, la postpașoptiști ajung relativ frecvente. O primă categorie ar putea-o constitui metaforele sinestezice, adică cele provenite din asocierea unor domenii senzoriale diferite :

— Vei scri a ta cîntare cu raze, eu cu sînge (R. Ionescu, *Cîntarea femeii*) ;

— Întocmai ca la soarele / Ce-n aur tot scălda / Flăcăii la fecioarele / Splendide-abia căta (Depărățeanu, *Rochiile*) ;

— Vîntul suflă, valul muge, / S-a stins scumpul meu delir (cîntecul) (Sihleanu, *Barcarola*).

Domeniile nu sînt extrem de variate (în majoritatea cazurilor, vizual-tactil) și de aceea asocierile metaforice păstrează un caracter previzibil. Dealtfel, transpozițiile sinestezice din limba comună au în vedere, mai ales, aceste două domenii.

Dar drumul spre metafora propriu-zisă, adică spre atribuirea *arbitrară*, era deschis. La cei mai talentați dintre postpașoptiști, anumite strofe cuprind metafore demne de reținut, care respectă — cel puțin semantic — regula metaforei „in absentia". Bunăoară la Sihleanu, asemenea figuri apar uneori :

— Dintr-un lac de sînge mîndrul nostru soare / A ieșit *(La patrie)* ;

— De dorinți sunt sfîșiat *(Barcarola)* ;

— Sufletul meu arde și ar vrea să zboare *(Sonet, IV)* ;

— În negura uitării tu poate m-ai împins *(Te doresc)* ;

— Ura ne-mpăcată... / Fierbe surdă și turbată *(Beția)* ;

— Vînturi a urgiei veniți de mă bateți *(Sonet, III)*.

Dintre toți poeții citați pînă acum, la Sihleanu se presimte mai clar viitoarea poezie ; ea nu este, însă, cu totul absentă din poezia celorlalți :

— Viața ce aici s-ascunde / Curge-n unde / Curge-n unde de cristal (Depărățeanu, *Viața la țară*) ;

— Eternitatea în juru-i se-ntindea (idem, *Poem*) ;

— De rîuri de viață el e inundat (Cretzianu, *Patrie și libertate*).

Exprimările din limba comună, care stau la baza unora dintre aceste metafore, nu anulează efortul retoric consumat în crearea lor. Dealtfel, privind figurile citate desprinse din contextul lor poetic, de valoare redusă, pentru a le fixa la scara unei evoluții oarecum abstracte a limbajului poetic, chiar dacă poeziile din care au fost extrase sînt sub nivelul celor ale lui Alecsandri sau Alexandrescu, limbajul poetic mărturisește o epocă nouă. Atingerea metaforei evoluate reprezintă, după opinia noastră, cea mai sensibilă retușare pe care o aduce limbajului poetic generația postpașoptistă. Statistica nu ar spune, în acest caz, mare lucru, deoarece metaforele din ultima categorie sînt în număr infim. Ele vor trebui luate în considerare pentru a se aprecia lucid viitoarea structură a limbajului poetic eminescian.

Configurația tropilor postpașoptiști rămîne aceeași și din cauza reîntîlnirii unei trăsături sintactice : dubla sau tripla marcare a figurilor. După cum s-a putut vedea din exemplele citate, metaforele de toate categoriile se prezintă rareori sub formă „nudă" (adică înconjurate de un

Scanned with OKEN Scanner

context neutru). Pe acest teren, limbajul postpaşoptist întîlneşte perfect pe cel paşoptist, căruia îi împărtăşeşte reticenţa faţă de inovaţie (observabilă în epitetele ce însoţesc numele, în comparaţiile din cadrul metaforei, în personificările duble sau triple etc. etc.). Departe de a fi numai un exces imagistic, această cuplare a figurilor retorice de ordine diferite atestă dorinţa autorilor de a contrabalansa inovaţia prin tradiţie : ca şi în cazul paşoptiştilor, noutatea figurativă reală trebuie descoperită în cele mai tradiţionale contexte.

4. Pe terenul comparaţiei, faptele se prezintă fără inovaţii : este primordial sinecdotică şi metalogică. Anumite fapte par a sugera, chiar, o închistare şi o lipsă de imaginaţie neîntîlnite nici în poezia paşoptistă. Astfel, în domeniul comparaţiilor metalogice (cantitativ majoritare), comparantul predilect îl constituie detaliile de natură, aproape aceleaşi pentru toţi poeţii. Procesul mimetic este dificil explicabil; se pare că anumite elemente se bucură de opţiune în baza unor virtuţi poetice proprii :

— Ea înclină dalba-i frunte pe sînu-mi, ca o floare / Ce vîntul o mlădie (Depărăţeanu, *Poem)*;

— Precum e-ascuns tezaurul / Cu miere dulce plin / În purpura şi-n aurul / Lalelelor şi-n crin, / În in s-ascund fetiţele (idem, *Rochiile)*;

— Şi cum undulă pe spate / Resfirate / Bucle blonde la virgini / Spicul blond cu pai de aur / Undulează... (idem, *Vara la ţară)*;

— Vermelia-i guriţă, umidă ca foiţa / Cînd roua matinală îi scaldă buzuliţa (idem, *Poem)*;

— Acolo eu voi să mor / Ca un fluture pe floare (idem, *Viaţa la ţară)*;

— Floricica smulsă din tulpina-i verde / Fie chiar păstrată de-al fecioarei sîn / Se usucă...astfel, viaţa mea se pierde (Sihleanu, *Străinul)*;

— Porumbiţă blîndişoară / Ca zefirul de uşoară (idem, *La o porumbiţă)*;

— E ca natura inima-mi june (Cretzianu, *Primăvara)*;

— Dar frumuseţea fără simţire / Este ca floarea fără miros (idem, *Admirare)*;

— Copiliţă... / Cu farmec pe guriţă / Şi gura-ţi ca rubinul / Şi sînul tău ca crinul (R. Ionescu, *Copila şi poetul)*.

Predilecţiei „florale" din aceste comparaţii i se adaugă cea „astrală" :

— Un vis de aur Ella... / În juru-mi răspîndise şi ea, cum luce stela (Depărăţeanu, *Ella)*;

— Şi bellă, graţioasă, ca astra tremurîndă *(ibid.)*;

— Ochii tăi frumoşi ca cerul / Dimineţilor de mai (idem, *Primăvara)*;

— Din cuibu-ţi ca o stellă / Raza ta-mi întinzi (idem, *Din fereastră)*;

— Căci tu eşti pentru mine cu blînda ta zîmbire / Ca steaua care luce pe cerul furtunos (Sihleanu, *La Sofia)*;

— Speranţa şi iubirea, ca două stele blînde, / Lucind reînviază doritul său trecut *(ibid.)*;

— Mult mai mult iluminată / Decît bolta înstelată / Cu lucirile ei vii (idem, *Beţia)*;

— Printre voi cu nepăsare / Trec ca soarele prin nori *(ibid.)*;
— Adio, stea iubită, ce sufletu-mi slăvește / Ca blînda zi în care pe cale-mi ai lucit (idem, *Adio*).

Aceste două tipuri de comparație epuizează aproape imaginația postpașoptistă; ce e drept, nu mai întîlnim multe comparații sinecdotice, dar comparațiile metalogice citate pînă acum, desprinse toate dintr-un foarte redus cîmp semantic, „compensează" absența.

După cum am arătat, postpașoptiștii ating metafora propriu-zisă; prin urmare, și comparația metaforică se va întîlni cu o mai mare frecvență:

— Eu te doresc, o, dragă steluță luminoasă, / Precum dorește țărmul sărmanul plutitor (Sihleanu, *Te doresc)*;
— Tu care treci frumoasă în visurile mele, / Ca umbra fericirii în ore de suspin (idem, *La Sofia)*;
— Crîngul ăst vesel, înflorit ca raiul (Depărățeanu, *Haiducul)*;
— Răul ca un nor d-aramă / Se-ntindea din secoli... (Cretzianu, *Speranță)*.

Anumite comparații de natură livrescă merg în același sens:

— Ești mai suavă, mai răpitoare / Decît madona lui Rafael (Cretzianu, *Alinare)*;
— Ca un concert de îngeri, așa dulcea speranță / Șoptește... (idem, *Întoarcerea)*.

Pe terenul comparației — figură premergătoare metaforei din punct de vedere sintactic — poezia de care ne ocupăm nu inovează deosebit: am remarcat numai reflexul evident al prezenței metaforei, surprins aici ca un ecou aproape involuntar.

5. Categoria epitetului, cu care încheiem examinarea tropilor, urmează îndeaproape pe cea a comparației; din unele puncte de vedere, clișeul se simte mai puternic decît la pașoptiști; din altele, anumite evoluții lasă să se întrevadă un nou mod de exprimare.

Deoarece autorii continuă să creadă în virtuțile intrinsece ale cuvîntului, marea majoritate a epitetelor sînt calificativ-abstracte și stereotipe; revin cu mare frecvență epitetele reputate drept „poetice" *(lin, dulce, blînd, gingaș, alb, de crin, de azur* etc.*)*, într-o concordanță aproape perfectă cu Bolintineanu. Dealtfel, și din punct de vedere prozodic influența lui Bolintineanu asupra generației se dovedește dintre cele mai fecunde.

Majoritatea poeților examinați afirmă ambiguitatea funciară a conștiinței poetice din epocă: poezia nu s-a detașat încă de raționare, de mecanica rudimentară a gîndirii. O consecință notabilă se află în domeniul epitetului, unde domină cu autoritate epitetul calificativ — semn clar al primordialității raționale. Epitetele utilizate, de exemplu, în trei poezii consecutive ale lui Depărățeanu *(Din fereastră, Elegie* și *Haiducul)*, sînt următoarele:

— trist, tremurător, frumos, vermeliu, inimic, vil, negru, indiscret, subțire, mic, blînd, lung, bel, biet, neputincios, dulce, verde, alb, fumînd, necurat, sfînt, delicat, mîndru, splendid.

În afară de *dulce*, nici unul dintre epitetele de mai sus nu creează, în contextele în care le utilizează Depărățeanu, vreo impertinență semantică. În exemplele citate, pertinența este valabilă și pentru epitetele

care numesc stări materiale concrete: culori sau dimensiuni. Nici un element denumind trăsături materiale nu apare utilizat pe lîngă o abstracţiune sau invers.

Cu diferite nuanţe, aceeaşi situaţie a epitetelor se regăseşte la toţi postpaşoptiştii. Constatăm continuitatea cu înaintaşii şi în ceea ce priveşte mania specifică de a însoţi cu epitete calificative elementele concrete ale peisajului.

Cu totul izolat, se poate descoperi însă şi în domeniul epitetului un ecou al tentaţiei metaforice, în care am văzut principala inovaţie a poeziei de după 1850; sintagme nume-epitet alătură, pentru prima dată, elemente concrete şi abstracte. Nu există, încă, situaţii de impertinenţă semantică, ci doar combinări care o anunţă:

— vînt de moarte, secol de fier (Cretzianu);

— patul dulce, basme azurate, palidă toamnă (Depărăţeanu);

— floarea de libertate, vis de aur, masă-ncoronată, nume de moarte, frunte pălită, voce dureroasă (Sihleanu).

Tragem concluzia că tropii din epoca postpaşoptistă se menţin în vechea configuraţie, făcîndu-se un pas mai departe în ceea ce priveşte autonomizarea metaforei. Strict cantitativ, lucrurile nu se schimbă sensibil, dar ponderea zonei metaforice pare mai mare decît înainte de 1850. În schema generală tropică ce implică o trecere continuă de la motivat semantic la nemotivat, poezia postpaşoptistă apleacă ceva mai sensibil balanţa în favoarea ultimei, fără a trăda limbajul neoclasic. Considerăm că mutaţia, aproape insesizabilă, în domeniul metaforei este cea esenţială şi că nu greşim apreciind toate celelalte schimbări în domeniul tropilor drept consecinţe ale ei.

III

În schema trasată pînă acum, Eminescu trebuie să-şi ocupe locul în mod normal, ca o împlinire a eforturilor dispuse pe intervalul unei jumătăţi de secol. Ar fi foarte uşor să punem în contrast limbajul poetic eminescian de maturitate, posesor al unei acuităţi metaforice cu totul moderne, şi limbajul poeziei de pînă acum. Deoarece, însă, Eminescu transcende propriu-zis romantismul, ne-am oprit strict la anul 1870, examinînd opera poetică eminesciană de *pînă* la această dată.

În chip curent, se socoteşte că faza 1866-1869 ar fi specifică unui Eminescu încă neformat, tributar excesiv formelor poetice anterioare, emul al lui Bolintineanu şi Alecsandri: anumite exegeze de strictă istorie literară consacrate tinereţii lui Eminescu fortifică această idee, plecînd de la detalii (teme, lexic, poze romantice neasimilate etc.). Vom încerca să demonstrăm reforma remarcabilă realizată de poet chiar în primele poezii, la nivelul sistemului tropic.

Există două contribuţii fundamentale cu privire la stilul poeziei eminesciene de tinereţe: L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, EA, 1964, partea referitoare la primele poezii, şi G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Bucureşti, 1965, cap. I. În rest, anumite contribuţii mai vechi stabilesc raporturi de istorie literară între predecesorii poetici ai lui Eminescu şi poet. În afara marilor sinteze de istorie literară, menţionăm pe Leca Morariu, *Eminescu — note pentru o monografie*, Buletinul „Mihai Eminescu", Cernăuţi, 1930; Petre V. Haneş,

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu începător, București, 1931; Al. Ciorănescu, *Alexandru Depărățeanu*, București, 1936; I. M. Rașcu, *Eminescu și Alecsandri*, București, 1937.

Deoarece o bună parte a materialului concret se află inclus în studiile stilistice amintite, precum și în studiul lui Al. Rosetti și I. Gheție, *Limba poeziilor lui Eminescu* (în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, vol. II, București, 1969), ne vom limita la extragerea unor concluzii esențiale privind numai sistemul tropilor. Adoptînd un criteriu cronologic strict, am utilizat ultima ediție critică (D. Murărașu, vol. I, București, Minerva, 1970), extrem de riguroasă sub aspectul înregistrării succesive.

1. Și la Eminescu — cel de pînă la 1870 — există un pol metonimic al exprimării, chiar dacă cu mult mai puțin vizibil decît la pașoptiști: scriitura metonimică rămăsese o structură alogenă lui Eminescu. Totuși, vestigii ale mentalității clasicizante, ce considera asocierea prin contiguitate o figură poetică importantă, există — mai ales în poeziile publicate de poet (distincția antum—postum stabilită de I. Negoițescu se va verifica din plin și pe acest teren). Latura cea mai vizibilă a acestei moșteniri o constituie anumite simboluri sau aluzii mitologice — „sinecdoce împietrite" din punctul de vedere care ne interesează:

— Răspînde suflarea narciselor albe / Balsamu-i divin, / Și Chloris din roze își pune la salbe / Pe fruntea-i de crin *(O călărire în zori)*;

— Ca Eol, ce zboară prin valuri și țipă, / Fugariul ușor / Nechează... *(ibid.)*;

— Îngerul iubirii, îngerul de pace, / Pe altarul Vestei tainic surîzînd, / Ca pe Marte-n glorii să orbească-l face... *(Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie)*;

— De mi-ar permite-Apolon s-aleg dintre cunune... / Ca visul e cîntarea ce-o-ntoană Eol dulce *(La Heliade)*.

Metonimii propriu-zise apar relativ numeroase, cu precizarea că aproape toate se află încadrate în contexte strălucitoare atît de largi, încît își pierd caracterul schematic. Aproape obligatoriu la Eminescu metonimia tradițională constituie nucleul unei figuri superioare:

— L-al orelor zilei șirag rîzător / Se-nșir cele negre și mute / Ce poartă în suflet mistere de-amor / Pălite, sublime, tăcute *(Ondina)*;

— Sculați-vă! căci anii trecutului se-nșiră, / În șiruri triumfale stindardul îl resfiră, / Căci Roma a-nviat; / Din nou prin glorii calcă cu fața înzeită... *(Junii corupți)*.

În ultimul exemplu, inedita metaforă personificatoare învăluie cu o lumină stranie banala metonimie. Eminescu dovedește, încă din tinerețe, capacitate sintetică remarcabilă: însăși schema discuției de pînă acum se cere modificată. Dacă în anumite antume ale epocii, polul metonimic se schițează clar, ocupînd zona aluziilor livresc-mitologice, în altele, cu greu am putea vorbi chiar de existența unui asemenea pol. Vîrtejul metaforic antrenează de regulă metonimia. Poetul pleacă de la formulări literare stagnante, pentru a se ridica spontan la metaforă. Înseși condițiile „polului metonimic" se cer reformulate într-o poezie unde inovația metaforică readuce la viață cele mai tocite metonimii:

— Sau ca un nour gonit de vînt, / Alerg pe calea vieții mele *(Amiculuі F. I.)*;

— Te văd adesea, frunte senină, / Ca şi gîndirea lui Dumnezeu *(ibid.)*.

Comparativ cu poeţii precedenţi, Eminescu scrie o poezie metaforică încă de la primele versuri; poezia eminesciană se instalează de la început în metafora cosmică, şi, după cum vom vedea, aproape toţi tropii trimit la mitul unic eminescian [30]. Lumea mitică, substrat al tuturor poeziilor reuşite ale lui Eminescu, ne apare, din punctul de vedere care ne interesează aici, drept un uriaş generator de metafore. Dacă sintetizăm condiţia tropică a poeziei eminesciene, ajungem la sintagma esenţială: *iradierea metaforei*.

2. Faptul este vizibil chiar în figurile pe care le-am analizat la ceilalţi poeţi drept non-metaforice, dar care, la Eminescu, stau toate sub semnul metaforelor mitice esenţiale. La preeminescieni, *personificarea* serveşte drept înlocuitorul metaforei propriu-zise; sub pana lor, această figură metaforică devenise un loc poetic comun, aproape automat. Eminescu readuce personificarea la nivelul metaforei.

În primul rînd, chiar în epoca extremei tinereţi, poetul iese din clişeul predecesorilor, care utilizaseră personificarea în două situaţii-tip: în umanizarea noţiunilor abstracte (Patria, Adevărul, Dreptatea) şi în construcţiile alegorice de inspiraţie mitologică. Cele cîteva pagini descriptive ale lui Alexandrescu sau Heliade erau cu totul excepţionale. Eminescu vede natura într-un soi de animism activ şi personifică cele mai inedite elemente ale cadrului:

— Pe aripi de munte şi stînci de asfalt / Castelul se-nalţă, se-ncruntă / Şi creştetu-i negru, şi creştetu-i nalt / De nouri şi ani se-ncăruntă *(Ondina)*;

— Cînd luna prin nouri pe lume veghează, / Cînd fiece undă se-mbracă c-o rază, / Cînd cîntă ai somnului ginii nătîngi / Tu tremuri şi plîngi *(Cînd...)*.

Chiar cînd construcţia generală este cea a unei alegorii, poetul face ca elementul personificat să ia atitudini inedite şi rituale: „personajele" astfel create nu mai provin din imaginaţia mitologică clasică, ci sînt plăsmuiri originale ale fanteziei eminesciene, componente ale „mitului unic". Transcriind cele mai importante personificări din poeziile postume, configurăm graniţele mitului eminescian originar:

— Şi calu-i turbat / Zbura necurmat / Mînat ca de-a spaimelor zînă / Bătrînă *(Ondina)*;

— ... Serafi adoară / Inima lumilor ce-o înconjoară, / Dictînd în cîntece de fericire / Stelelor tactul lor să le inspire *(ibid.)*;

— O rază din privire-ţi viaţa mi-a-nnegrit, / Din sînul meu speranţa divină a fugit; / Norocul şi-a stins steaua... *(Viaţa mea fu ziuă)*;

— Cînd vîntul e-o taină, cînd frunza e mută, / Misterul surîde prin lumea tăcută *(Cînd...)*;

— Amorul îşi moaie aripile-i stinse, / Tu-nchizi surîzîndă lungi genele-ţi plînse *(ibid.)*.

Imagini strălucitoare, sinteze fulgurante de imaginaţie romantică s-au afirmat sub forma unor personificări: nu este de mirare că anumite

[30] Oricare analiză de acest fel implică viziunea exegetului asupra operei lui Eminescu: pentru explicitarea viziunii noastre, care consideră creaţia eminesciană drept emanaţie a unui mit unic, vezi capitolul *Eminescu* din *Istoria literaturii române*, vol. II, curs universitar, Bucureşti, Edit. Universităţii, 1972.

formulări evocate aici vor reveni, obsedante, în poezii ulterioare. Chiar aparentele reluări (este cazul ultimului exemplu) utilizează doar denominații tradiționale în figuri complet originale. Calitatea metaforică a acestor imagini se impune dacă observăm că, în cele din urmă, ele joacă un rol *opus* față de personificările tradiționale : adică încifrează mesajul, trimițînd, prin formulări criptice și ambigue, la o lume ascunsă, la lumea Misterului romantic. Prin *aparente* simplificări, poetul se apropie, cu gesturi rituale, de esența mitologiei pe care a creat-o, iar simplitatea rămîne pur literală.

Cîteva poezii ocazionale poartă zestrea bătrînească a personificărilor de tip revolut :

— Nalți suntem noi munții, zise-un vechi Carpat, / Dar el e mai mare, că ni-i împărat *(Horia)*;

— Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, / Tînără mireasă, mamă cu amor ! *(Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie)*.

3. Analiza metaforelor eminesciene evoluate ne plasează în centrul reformei tropice; amploarea inovației se poate măsura chiar și la această vîrstă, cînd reminiscențele pașoptiste și postpașoptiste sînt încă numeroase. Se găsesc încă, de exemplu, numeroase metafore „in praesentia" :

— Pieptul în chinuri, inima-n jale, / Viața-ți de lacremi o tristă vale *(Spre suvenire)*;

— Tu ești cîntărilor sororă gemene *(Ondina)*;

— Am fost vultur pe o stîncă, / Sînt o cruce pe-un mormînt *(ibid.)*;

— Galbena steauă fără lumină, / ... Este-al meu suflet care declină *(Nu e steluță)*.

Foarte rar, survin chiar clișee pașoptiste :

— Ți-aș spăla c-o sărutare, / Murmurare, / Crinii albi ai sînului *(O călărire în zori)*.

Dar și la acest nivel tradițional, metafora eminesciană are o complicare savantă, de obicei absentă în metaforele explicite :

— Dar eu nu-s, copilă, decît un amor / Ce arde-n o inimă june, / Un glas de pe buze aprinse de dor, / O minte pustie, nebună *(Ondina)*;

— Tu-mi pari un înger de flacări albe, / Văd fruntea-ți blondă în rece eter, / Haina-ți lumină-a serei rozalbe, / Tu ești un geniu gîndit de cer *(Copilă înger)*;

— A tale cînturi, palide bard / Cu fruntea-n laur, / Sunt stele-eterne ce-n ceruri ard / Cu raze de-aur *(Mureșan)*;

— Din ochi de-ar soarbe geniul slăbita mea privire / De-ar tremura la sînu-mi gingașul tău mijloc, / Ai pune pe-a mea frunte în vise de mărire / Un diadem de foc. / Și-aș pune soarta lumii pe buza-ți purpurie, / Aș pune lege lumii rîzîndul tău delir *(Amorul unei marmure)*.

Plăcerea pură a detalierii metaforice, ușor de surprins în ultimul exemplu, arată pe Eminescu, încă tînăr, fascinat de această figură.

Alt pas este făcut prin numeroasele metafore sinestezice (mai numeroase, proporțional, decît la oricare dintre poeții anteriori), dar care, fapt notabil, asociază domenii senzoriale foarte diverse :

— Simt zefiri cu-aripi de fiori / Muiate în miros de flori *(Frumoasă-i)* — tactil / olfactiv;

Scanned with OKEN Scanner

— O rază de aur se toarce uşor *(Cînd marea)* — vizual / tactil;
— Vraja, cîntec amorţit, / Ca un vis îngălbenit, / Vraja trece peste lume *(Printre stînci de piatră seacă)* — auditiv / tactil.

Aceste faze nu constituie decît pregătirea pentru ceea ce am numit metaforele fundamentale. În ultimă instanţă, cu adevărat preţios în aceste metafore fundamentale eminesciene nu este atît ineditul asocierilor (deşi el atinge o limită greu de egalat în poezia noastră), cît caracterul, am spune, „epistemologic" al figurii. Nici o metaforă eminesciană nu este joc gratuit sau ornament. Poetul vede metaforic lumea mitică, dînd impresia că revelaţiile sale nu pot fi înfăţişate *decît prin* metafore. Metaforele mitice se prezintă perfect unitare, în misterul lor şi în capacitatea de asociere a concretului cu abstractul, remarcabil de solidare intern:
— Şi noaptea din nori / Pe-aripi de fiori / Atinge uşoară, cu gîndul, / Pămîntul *(Ondina)*;
— Pe rîul dorului, mînat de vînture, / Veni odat' / Pe-un vas cu vîslele muiate-n cînture, / Lin împărat. *(ibid.)*;
— Profete al luminei! În noaptea-ţi te salut / Şi vărs geniul de aur în corpul tău de lut *(Mureşan)*;
— În ocean de flacări gîndirea mea se scaldă / Şi sufletu-mi se-mbată de-o primăvară caldă *(ibid.)*;
— În marea Somniei ce-n unda-i combină / Tristeţă cu rîs, / Cufundă, poete, gîndirea-ţi senină, / Seninul tău vis! *(ibid.)*.

În cîteva imagini inedite este descrisă lumea fundamentală a mitologiei personale eminesciene: teritoriul vrăjit al paradisului sublunar, al ondinelor, al zînei Dochii şi al regelui Somn. În metaforele de mai sus se află adunate cîteva dintre cuvintele-cheie ale lexicului eminescian.

4. *Comparaţia*, ultimul trop fundamental, realizează la rîndul ei o reformă interesantă. Se găsesc încă figuri tradiţionale, de nivel metalogic, izvorînd din experienţa poetică a generaţiei anterioare:
— Azilul îşi află în sînu-i de dor / Şi pier, cum de boare pier norii *(Speranţa)*;
— Vis de răzbunare negru ca mormîntul / Spada ta de sînge duşman fumegînd, / Şi deasupra idrei fluture ca vîntul / Visul tău de glorii falnic triumfînd *(Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie)*;
— Cheamă gîndirea pe a mea frunte, / Ce zboară tainic ca şi o luntre / În oceanu-i nemărginit *(Filozofia copilei)*.

Tînărul Eminescu, pe de altă parte, este tentat de elementul livresc, echivalat de atîtea ori cu poezia însăşi de către înaintaşii săi:
— Astfeli îţi e cîntarea, bătrîne Heliade. / Cum curge profeţia unei Ieremiade *(La Heliade)*;
— Cum lebăda viaţa ei toată visează un cîntec divin / ... Astfel România, uitată-n Carpatul cel ars şi bătrîn, / Visat-a de glasul tău dulce... *(La o artistă)*;
— O ador, o cînt cum cîntă / Harpa pe o sîntă *(Unda spumă)*.

Adevăratul Eminescu apare chiar în aceste prime încercări: majoritatea comparaţiilor sale se încadrează categoriei numite „metaforice". Cel mai frapant aspect al construcţiei lor îl constituie inaderenţa semantică flagrantă a comparantului la comparat şi apropierea voit insolită. Lumile puse alături prin comparaţia eminesciană presimt metafora:

— Ca gînduri palide din ore dalbe / Zboară danțîndele ființe albe *(Ondina)*;

— Cum zboară îngerii din stele-n stele, / Barzii zbor, flutură printre-a lor bele *(ibid.)*;

— Și din chinuri ce mă-neacă, / Eu sorb mirul cel curat / Cum o lebădă se pleacă, / Bînd din lacul înghețat *(ibid.)*;

— Căci te iubesc, copilă, ca zeul nemurirea, / Ca preotul altariul, ca spaima un azil *(Amorul unei marmure)*;

— Abia pătrunde galben lumina-n raze rare, / Precum se fur speranțe în inime amare *(Mureșan)*.

Puțini poeți au avut fervoarea comparatistă atît de întinsă și atît de spontană ca Eminescu; în anumite poezii, ea capătă aspectul unei revărsări necontrolate — produs al titanismului juvenil:

— Ca a nopții poezie, / Cu-ntunerecul talar, / Cînd se-mbină, se mlădie / C-un glas tainic, lin, amar, / Tu, cîntare întrupată / De-al aplauzelor flor, / Apărînd divinizată, / RăpișI sufletu-mi în dor *(La o artistă)*;

— Numai poetul, / Ca pasări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului / În ramurile gîndului, / În sfintele lungi, / Unde pasări ca el / Se-ntrec în cîntări *(Numai poetul)*.

5. Dacă, așa cum am precizat la început, tropologia eminesciană poate fi examinată sub semnul iradierii metaforei, faptul este valabil și pentru figurile auxiliare, de tipul epitetului. La nivelul lui, Eminescu utilizează aproape în exclusivitate o categorie de epitet *inedit* (prin domeniile puse în contact) și *metaforic* (prin impertinență logică). Epitetul metaforic eminescian ridică la valoarea unei categorii majoritare excepția din epoca anterioară.

În tinerețe, sînt excepționale epitetele calificative sau epitetele-clișeu. Ele sînt limitate aproape la primele poezii publicate:

— Iar rîul suspină de blînda-i durere / Poetic murmur *(O călărire în zori)*;

— Iar talia-i naltă, gingașă, subțire / Se mlădie-n vînt, / Și negrele-i bucle ondoală-n zefire *(ibid.)*;

— De-ai fi, dragă, zefir dulce... / De-ai fi noapte, aș fi lumină / Blîndă, lină *(ibid.)*;

— Cînd plîngi de soarte-ți trist, părăsit *(Spre suvenire)*;

— În lacul cel verde și lin / Răsfrînge-se cerul senin / Cu norii cei albi de argint *(Frumoasă-i)*.

Chiar în aceste situații, un epitet ca *lin* este utilizat în contexte noi, care atenuează impresia de revenire.

Majoritatea epitetelor sînt însă, concomitent, inedite și metaforice, contribuind la crearea unor sintagme memorabile, în care se răsfrînge, întreg, cerul poeziei eminesciene:

— luciu vagabond, al ruinei geniu blond, lire blînde, ochi de lumină, sufletu-mpietrit, ochi stins, palidă nebunie, miros strivit, vise dalbe, vînăta gheară, flori palizi, valuri bălaie, castelul trist, aur blînd, gîndurile pustii, legea de aramă, galbenul mormînt etc. etc.

Deja frecvența anumitor epitete, în combinație cu substantive de factură diferită, atestă fenomenul „epitetelor obsesive", pe care îl remarca Tudor Vianu. Intercsantă ni se pare configurarea precoce a unor asemenea fixații care, cel puțin la nivelul epitetului, par a indica o rapidă găsire a

drumului propriu. Chiar dacă fenomenul capătă amploarea cunoscută abia în poeziile ultimei etape, tehnica eminesciană a „calificării obsesive" se desenează de pe acum. Nimic nu e mai departe de epitetele stereotipe gen Alecsandri sau Bolintineanu : ele nu sînt etichete „poetice" aplicate cuvintelor, ci descoperiri polisemice excepţionale îndărătul unui singur termen. Epitetul eminescian nu se repetă.

De la primele poezii, Eminescu a împins arta calificării extrem de departe; epitetele sale răspund şi altor cerinţe decît ineditului asocierii. Unele sînt aşezate în aliteraţii *(gigantică umbră uşoară, magie aurie, suflet stins, suflet sec* etc.*)*; altele, prin alăturări contrastive, duc la crearea unor figuri oxymoronice remarcabile :

— Şi negrele-i bucle ondoală-n zefire, / Sclipesc fluturînd *(O călărire în zori)*;

— La geamătul dulce din vînt *(Frumoasă-i)*;

— Pe fruntea cea umbrită cu bucle de argint *(La Heliade)*;

— Cînd nori alung ziua din lumea cea plînsă, / Cînd tunete cînt *(Cînd marea...)*;

— Eşti săracă dar bogată, eşti mîhnită dar senină *(De ce să mori tu)*.

Nu vom analiza, nici măcar în treacăt, nivelul superior, al „figurilor logice" : notăm numai că cele mai multe trăiesc nu prin ansamblul noţional, ci prin metafora pe care se bazează. Şi în acest caz, metafora înnobilează clişeul. Poate cel mai evident este cazul alegoriei, figură deja tocită de uzul paşoptist şi uşor de găsit în primele poezii ale lui Eminescu, uneori chiar sub forme paşoptiste şi postpaşoptiste. Dar în toate poeziile postume, alegoriile tradiţionale îmbracă haină metaforică; refăcînd imaginea, poetul pune în centrul ei metafore originale, care plasează simbolurile în constelaţii inedite. Tangenţial, aceste alegorii evocă tot lumea mitică :

— Şi bătrîna moarte toarce / Gîndul ei în nefinit : / Zilele din vine-ţi stoarce / Şi cînd capu-ţi se întoarce, / Bagi de seamă c-ai trăit *(Printre stînci de piatră seacă)*;

— Voiu să ridic palatul la două dulci sorori, / La Muzică şi Dramă în dalbe sărbători, / Voiu să le-ngîn viaţa şi-n cupa lor aurie / Să torn zi şi-ntuneric, dureri şi bucurie *(Întunericul şi poetul)*.

Desigur, în cazul lui Eminescu, schiţa tropică încercată este extrem de limitată; spre deosebire de analizele consacrate poeţilor anteriori, am relevat aici numai trăsătura esenţială şi, pentru a spune astfel, premonitorie a poeziei eminesciene : iradierea metaforei. Trecînd sub tăcere sau evocînd accidental elementele de limbaj tradiţional, care s-ar fi încadrat schemei postpaşoptiste, am vrut să subliniem că limbajul figurativ românesc se schimbă, prin Eminescu, chiar în redusul interval de ani 1866—1870. Cei cîţiva ani de prezenţă eminesciană nu numai că modifică configuraţia imagistică a poeziei romantice româneşti, dar indică şi sensul evoluţiei ei ulterioare.

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURA NARAȚIEI ÎN PERIOADA ROMANTICĂ

MIHAELA MANCAȘ

1. Introducere

1.0. Dintre variatele forme de proză cultivate în literatura română între deceniile al IV-lea și al VII-lea ale secolului al XIX-lea, ne vom opri, în studiul de față, asupra unor aspecte ale constituirii prozei narative moderne. Am ales, ca punct central al analizei, narația, deoarece credem că ea reprezintă forma cea mai complexă a prozei și că poate ilustra, datorită acestui fapt, evoluția prozei românești în mai mare măsură decît proza descriptivă sau decît proza poetică. Un argument în plus îl constituie faptul că, la începutul secolului al XIX-lea, proza narativă este singura specie cu oarecare tradiție în literatura noastră, căci este, cu puține excepții, singura reprezentată în literatura cronicarilor moldoveni și munteni din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În sfîrșit, narația poate fi considerată elementul dominant al prozei literare și, cel puțin pînă într-un anumit moment al dezvoltării prozei europene, — care coincide aproximativ cu perioada clasicismului —, unica formă de manifestare a acesteia.

Analiza de față este, în intenție, o analiză a dezvoltării și complicării procedeelor formale de expresie ale narației, urmărite în evoluția lor cronologică, atît în cadrul operei fiecărui scriitor considerată izolat, cît și la nivelul, mai larg, al întregii proze narative. Identificarea unor anumite procedee, specifice acestui tip de proză, urmărirea realizării lor în variante deosebite, ca și a repartizării diverse în ansamblul operei diferiților autori, va putea duce, în cele din urmă, la formularea anumitor concluzii privind istoria prozei românești, tipurile formale predilecte în perioade diferite (— chiar într-un spațiu de timp relativ redus —) și, eventual, principalele influențe străine care pot fi urmărite în vehicularea anumitor formule caracteristice ale narației.

1.1.0. Există două posibilități de descriere formalizată a textului narativ; amîndouă au în vedere faptul că narația reprezintă o structură aparte în cadrul prozei și au fost inițiate de studiile reprezentanților școlii formaliste ruse de la începutul secolului nostru.

1.1.1. Prima modalitate este o analiză de tip semantic a textului. În forma sa inițială, aplicabilă mai ales narației folclorice și celei mitologice, ea pornește de la premisa că narația reprezintă o succesiune de *funcții* (sau, în altă terminologie, *motive*) numeric limitate, care intervin cu regularitate în desfășurarea epică și care, combinate cu unități de nivel inferior după scheme în genere constante, alcătuiesc structura textului narativ. Acest tip de analiză a fost inaugurat de lucrarea lui V. Propp *Morfologia*

Scanned with OKEN Scanner

basmului [1] şi a suferit, prin studiile cercetătorilor din şcoala franceză contemporană, numeroase remanieri şi rafinări ale modelului iniţial [2]. Depăşind cadrul naraţiunii folclorice sau mitice, analiza semantică, bazată pe un „decupaj noţional" al operei, cum îl numeşte Tzvetan Todorov, unul dintre cei mai asidui adepţi contemporani ai metodei formaliste [3], a fost aplicată asupra naraţiei culte, mai întîi în formele sale primare — povestirile din epoca Renaşterii —, apoi asupra unor structuri narative mai uşor sistematizabile, bazate pe revenirea periodică a unor elemente funcţionale mai mult sau mai puţin constante — naraţiunea poliţistă, de exemplu —, în sfîrşit în forme narative complexe, romane sau nuvele din diverse epoci ale literaturilor [4]. Dezideratul a fost întotdeauna un studiu formalizat al prozei. Formaliştii au înţeles *forma* operei literare ca pe un ansamblu de raporturi între diversele elemente constitutive ale acesteia sau, la un nivel superior, între operă şi literatura naţională; forma operei este definibilă, deci, ca un ansamblu de funcţii. De aceea, studierea formalizată a textului în proză se dovedeşte a fi mai dificilă pentru varianta narativă decît pentru oricare alt aspect, căci proza descriptivă, de exemplu, se poate eventual structura printr-o analiză a diverselor nivele figurative, iar cea poetică prin aplicarea procedeelor unei analize ritmice, utilizîndu-se unităţile de bază ale versificaţiei. Ceea ce trebuie reţinut este faptul că, întotdeauna, studiului prozei i-au fost aplicate principii metodologice ale altui domeniu; chiar analiza semantică, ale cărei principii fundamentale le-am menţionat, reduce, de fapt, proza narativă la o analiză a *temelor* sau a *motivelor*. În formele sale contemporane, această analiză tinde să demonstreze că toate părţile constitutive ale tipurilor narative elementare sînt categorii generale ale comportamentului uman şi, în consecinţă, schema generală a naraţiei populare, stabilită de V. Propp, este introdusă într-o schemă antropologică mai vastă, cu care se află în legătură şi prin origini şi prin realizări. Semiologia naraţiei este încadrată, astfel, în antropologie [5]. Am amintit această concepţie pentru a putea da, astfel, o primă definiţie naraţiei, formulată în funcţie de sistemul Propp-Bremond şi dedusă din acesta: *orice povestire constă dintr-un proces de vorbire care*

[1] *Morfologhia skazki*, Leningrad, 1928; trad. rom. *Morfologia basmului*, Bucureşti, EU, 1970; Propp şi-a completat teoria în studii ulterioare, dintre care amintim: *Les transformations des contes fantastiques*, în *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 234—262.

[2] Cf., în special, Claude Bremond, *Le message narratif*, „Communications", 4, Paris, Éd. du Seuil, 1964 şi *La logique des possibles narratifs*, „Communications", 8, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 60—76; A. J. Greimas, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, *ibid.*, p. 28—59.

[3] Cf. Tzvetan Todorov, *L'héritage méthodologique du Formalisme*, în *Poétique de la prose*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. „Poétique", 1971, p. 9—31.

[4] Menţionăm doar cîteva dintre cele mai importante lucrări din ultimii ani: Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, „Communications", 8, loc. cit., p. 1—27; Umberto Éco, *James Bond: une combinatoire narrative*, *ibid.*, p. 77—93; Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, *ibid.*, p. 125—51; id., *Littérature et signification*, Paris, Éd. du Seuil, 1967; ibid., *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague—Paris, 1969; J. Kristeva, *Le texte du roman*, Mouton, The Hague—Paris, 1970; A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques* (în special capitolul *Le récit*, p. 157—270), Paris, Éd. du Seuil, 1970.

[5] Cf., în special, remanierile aduse teoriei lui Propp în articolele citate ale lui Claude Bremond.

Scanned with OKEN Scanner

integrează o succesiune de elemente de interes uman în unitatea aceleiași acțiuni. Condițiile narației, formulate astfel de Claude Bremond, pot fi reținute pentru implicațiile lor formale, asupra cărora vom reveni [6]: într-adevăr, unde nu există *succesiune*, nu există narație, ci, de exemplu, *descriere*, *deducție* sau *efuziune lirică*; unde nu există *integrare într-o aceeași unitate de acțiune*, nu există, de asemenea, narație, ci o simplă *cronologie*, enunțarea unor fapte necoordonate între ele; în sfîrșit, într-o suită care nu se bazează pe relatarea unor *evenimente de interes uman*, unii cercetători consideră că nu poate fi vorba de narație, căci *structurarea temporală și spațială* nu poate avea loc decît în legătură cu ființe umane [7]. Formulată doar pentru narațiunea folclorică, această definiție integrează procesul narației în sfera mai largă a proceselor antropologice. În ceea ce ne privește, o reținem pentru două dintre elementele formale pe care le introduce și pe care le vom folosi în descrierea narației romantice românești: ideea de *unitate* structurală a textului narativ și condiția obligatorie a narației, *succesiunea* unităților sale minimale constitutive.

Această primă modalitate de analiză are în special în vedere, după cum se poate observa, *substanța* narației: elementele sale de conținut, logica acțiunilor și sintaxa personajelor (raporturile dintre ele sau opozițiile în care pot fi introduse) [8].

1.1.2. Cea de a doua modalitate posibilă de analiză a narației încadrează procesul narativ în sfera mai largă a procesului *enunțării*, avînd deci în vedere, în primul rînd, totalitatea trăsăturilor formale de *expresie* a narației. Dat fiind faptul că această concepție privește narația ca pe un caz particular de enunț, o astfel de descriere își bazează concluziile pe analiza modurilor, a timpurilor, a aspectului și a succesiunii persoanelor verbale și pronominale, cu alte cuvinte, are în vedere ceea ce vom numi *planurile narației*. Mai puțin bine reprezentată decît cealaltă direcție, analiza enunțului narativ însumează studii de valoare, între care amintim pentru moment lucrarea fundamentală a lui M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski* [9] sau studiul lui L. Doležel, *O stylu moderni české prózy* [10], în afară de numeroasele preocupări recente privind procesul propriu-zis al enunțării [11].

Se poate observa, la o privire recapitulativă asupra tuturor cercetărilor formalizate ale textului narativ, dintre care o parte au fost amintite mai sus, că, indiferent de punctul de vedere pe care îl adoptă, — analiza *substanței* sau aceea a *expresiei* narative —, problema fundamentală și

[6] *La logique des possibles narratifs*, loc. cit., p. 62.

[7] Excepțiile aparente de la acest deziderat, formulat în definirea narației, ar fi constituite de fabule sau de narațiunile fantastice, ale căror eroi sînt animale ori ființe supraterestre; în aceste situații, însă, narația operează cu un artificiu, căci la baza literaturii fantastice se află întotdeauna *simbolul* sau *alegoria*.

[8] Cf. și Roland Barthes, *op. cit.*, p. 6.

[9] *Problemy poetiki Dostoievskogo*, ed. a 2-a, Moscova, 1963; trad. rom., București, EU, 1970; cf. și discuția privind concepția lui M. Bahtin asupra structurii textului narativ: Julia Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, în *Recherches pour une sémanalyse. Essais*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. „Tel Quel", 1969, p. 143—73.

[10] Praga, 1960.

[11] Cf., de exemplu, volumul din revista „Langages", V, 1970, nr. 17, special consacrat problemelor enunțării.

Scanned with OKEN Scanner

comună a tuturor acestor studii este identificarea şi definirea *unităţilor minimale* ale naraţiei, segmente ale discursului narativ care să poată fi distribuite apoi într-un număr cît mai mic de clase [12]. Aceste unităţi au fost identificate, în studiile formaliştilor, cu *funcţiile* (elemente de conţinut: teme, motive, istorie, fabulă, subiect etc.[13]); ceea ce le acordă calitatea de unităţi minimale este faptul că anumite segmente ale povestirii epice au caracter funcţional. Un asemenea punct de vedere prezintă însă unele dezavantaje, care au fost evidenţiate de cercetările ulterioare asupra naraţiei culte: pe de o parte, funcţiile, ca elemente ale unei corelaţii, nu sînt toate situate la acelaşi nivel, deci operarea exclusivă cu funcţii nu duce întotdeauna la o descriere suficient de nuanţată a textului narativ, iar pentru a depăşi această deficienţă au fost introduse în modelele amintite *subclase* de unităţi narative, elemente de un nivel inferior; pe de altă parte, o unitate minimală de conţinut poate fi utilizată în analiza unei naraţii în care *acţiunea* este elementul predominant (deci, practic, tot în descrierea naraţiei folclorice sau mitologice), dar o astfel de procedură nu mai are aceeaşi eficienţă în naraţia modernă cultă, unde, în detrimentul acţiunii, importante devin *personajele*.

Concluzia care se impune este că o analiză a prozei trebuie să pornească de la un criteriu riguros formal, iar considerarea naraţiei ca formă particulară a enunţului oferă multe avantaje pentru descrierea textului în proză. Un prim avantaj, de principiu, îl constituie faptul că, în acest mod, naraţia este analizată şi descrisă conform unui model lingvistic, iar acesta a fost întotdeauna deziderатul şi scopul celor care au studiat expresia narativă.

În afară de aceasta, de la un anumit moment din istoria prozei narative, personajul nu mai reprezintă în naraţie un factor mecanic şi neindividualizat, utilizat doar în vederea propulsării mecanismului strict al acţiunii; această schimbare poate fi plasată, cu aproximaţie, în epoca următoare Renaşterii, deşi urme ale vechii concepţii asupra personajului se pot urmări şi în romanul picaresc sau în povestirile filozofice ale secolului al XVIII-lea, unde personajele mai sînt încă ilustrări ale unui principiu predeterminat, scheme caractereologice lipsite de o individualitate marcată. Din momentul în care se produce această mutaţie în concepţia asupra personajului, rolul său în naraţie creşte, iar o analiză a textului narativ nu poate să nu aibă în vedere şi elementele formale de expresie care aparţin personajului, în special *categoria gramaticală a persoanei*. Aceasta este, dealtfel, concluzia la care ajunge chiar unul dintre cei mai asidui reprezentanţi ai direcţiei semantice în studiul naraţiei, Roland Barthes, deşi el se limitează la formularea aspectului teoretic al problemei [14].

[12] Este considerat *unitate* orice element-segment al naraţiei care se prezintă ca termen al unei corelaţii; cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 6—8.

[13] Cf. şi B. Tomachevski, *Thématique*, în *Théorie de la littérature*, loc. cit., p. 267.

[14] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 18: „Categoriile gramaticale ale persoanei (accesibile în pronume) vor fi — poate — acelea care vor da cheia nivelului acţional. Dar cum aceste categorii nu se pot defini decît în raport cu instanţa vorbirii (fr. „discours"), şi nu cu cea a realităţii, personajele, ca unităţi ale nivelului acţional, nu-şi găsesc sensul (inteligibilitatea) decît dacă sînt integrate în cel de al treilea nivel al descrierii, pe care îl numim aici nivelul Naraţiei (în opoziţie cu Funcţiile şi cu Acţiunile)".

Scanned with OKEN Scanner

Considerînd narația ca rezultat al unui proces de enunțare și textul narativ ca enunț, se rezolvă, credem, tocmai această apropiere a studiului narației de elementele formale caracteristice expresiei sale [15].

2.0. Vom încerca, în cele ce urmează, după trecerea în revistă a formelor narative primare, o analiză distribuțională și istorică a narației românești dinainte de 1870. În prezentarea acestei forme de enunț, unitățile minimale vor fi constituite nu de unități de conținut, ci de *stilurile vorbirii* realizabile în enunțul narativ ; acestea reprezintă corespondentele — în structura textului — ale indicilor gramaticali prin care sînt marcați participanții la procesul enunțării, persoanele verbelor și ale pronumelor [16].

Avem în vedere, în primul rînd, raportul dintre narație, ca formă de enunț, și *procesul enunțării*, la care iau parte un locutor (care emite enunțul), un alocutar (căruia enunțul îi este adresat) și un număr oarecare de interlocutori. În plan lingvistic, acestor elemente necesare procesului enunțării le corespund anumite categorii gramaticale, care au, în genere, funcția de a indica timpul alocuțiunii, locul și modalitatea acesteia (registrul afectiv, de exemplu) și de a oferi date despre cei care participă la enunț. Este evident faptul că, în cursul narației, indiciile formale proprii naratorului sînt mai numeroase și mai vizibile decît acelea ale interlocutorului — în cazul unui text scris identificabil cu lectorul.

Preponderenței uneia sau alteia dintre persoanele gramaticale îi corespund, în enunțul narativ, structuri diverse : persoana I determină o structură monologică a narației, apariția persoanei a II-a implică structura dialogică, iar persoana a III-a presupune, de obicei, o structură „neutră" a textului, aceea care se limitează, în genere, la predominanța planului autorului. Indiciul gramatical al persoanei este determinant, deci, în stabilirea rolului pe care diversele *planuri ale narației* îl au în succesiunea acesteia : planul autorului este marcat de persoana a III-a (în proza obiectivă) sau de persoana I (în proza de tip memorialistic) ; în cadrul planului personajelor, pentru locutor este caracteristică persoana I (indiferent dacă este vorba de monolog, de monolog interior sau de o replică a unui dialog), iar pentru a marca prezența alocutarului sau a interlocutorilor apare persoana a II-a. Nu sînt, însă, excluse nici cazurile în care o narație este formulată — parțial sau în întregime — la persoana a II-a, dar acestea reprezintă situații-limită, caracteristice în special prozei moderne a secolului nostru ; în perioada care ne interesează, formele expunerii adresate vor apărea doar în calitate de elemente compoziționale fragmentare ale unui text.

Dacă transpunem aceste caracteristici în planul enunțului literar, se observă că avem a face cu diversele modalități ale vorbirii, cu diversele „stiluri" : locutorului îi corespunde, în mare, stilul direct, autorului — cel indirect, interlocutorul apare în dialog, registrul afectiv este redat prin diverse tipuri de dialog, monolog interior, stil indirect liber etc. Nu se

[15] Pentru amănunte privind diversele aspecte ale enunțării și raportul lor cu enunțul, cf. Tzvetan Todorov, *Problèmes de l'énonciation*, „Langages", V, 1970, nr. 17, p. 3—11 ; Émile Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, *ibid.*, p. 12—18 ; J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, loc. cit.

[16] Cf. și Mihaela Mancaș, *Notes pour une analyse distributionnelle des styles du discours*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", București, 1972, nr. 9, fasc. 1, p. 99—109.

Scanned with OKEN Scanner

poate renunţa, deci, într-o descriere formalizată a naraţiei, la realizarea lingvistică a procesului de enunţare, şi anume la modalităţile de reproducere a enunţului.

Pentru scopul imediat al lucrării de faţă, utilizarea stilurilor vorbirii în descrierea prozei narative din secolul al XIX-lea prezintă şi un avantaj de ordin istoric: evoluţia naraţiei coincide cu complicarea ei treptată, prin introducerea diverselor stiluri ca elemente compoziţionale ale structurii sale [17]. Situaţia este aceeaşi, dealtfel, în planul general al prozei narative europene [18].

2.1. În prezentarea principalelor forme narative selectate, vom avea în vedere îmbinarea criteriului formal (tipurile de enunţ) cu cel istoric (evoluţia diverselor modalităţi ale enunţului în proza narativă). De aceea, ne vom ocupa mai întîi de apariţia, repartizarea şi complicarea formelor *primare* ale enunţului: *stilul indirect* şi *stilul direct.*

În istoria literaturii universale moderne, primele apărute sînt naraţiile redactate aproape exclusiv în stil indirect; stilul direct reprezintă, în epoca *Decameronului* lui Boccaccio, de exemplu, sau în povestirile apropiate ca structură din Renaşterea franceză, „accidentul", elementul care actualizează în planul povestirii personajul propriu-zis. Iar evoluţia istorică ulterioară a variatelor forme de proză s-a caracterizat întotdeauna prin coexistenţa, diferit dozată în funcţie de epocă, de autori şi de specia abordată, a stilului indirect, baza texturii narative, cu enclave dialogate, în stil direct deci, intervenţii nemediate ale personajului.

Această simplificată prezentare a formelor reproductive în naraţie, care coincide, în cele din urmă, cu o anumită viziune asupra structurii ei compoziţionale, nu poate fi urmărită, într-o delimitare (cronologică) la fel de precisă, în evoluţia prozei narative româneşti din perioada care ne preocupă.

În primul rînd, datorită faptului că începutul secolului al XIX-lea reprezintă, pentru literatura română, aflată în primele faze ale modernizării sale, o etapă deja evoluată în ceea ce priveşte formulele narative, precedată, cronologic, de scrierile în proză ale cronicarilor din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Fără a intra în amănunte [19], trebuie să amintim

[17] Cf. şi Mihaela Mancaş, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, EDP, 1972, p. 115—65.

[18] Deşi, în istoria limbajelor, primul utilizat este stilul direct (stilul indirect necesitînd o abstractizare care nu apare decît în fazele mai evoluate ale limbilor), primele şi cele mai simple forme de naraţie „cultă" (nuvelele Renaşterii franceze şi italiene) sînt redactate în stil indirect. Introducerea dialogului este o cucerire ulterioară şi treptată, care presupune o creştere a rolului eroului, mai tîrzie în istoria literaturilor. Secolul al XVII-lea francez, cu romanul Doamnei de Lafayette *La Princesse de Clèves*, reprezintă o astfel de inovaţie, pentru ca secolul al XVIII-lea, care introduce romanul epistolar, să devină secolul „exerciţiilor de virtuozitate", ale căror efecte şi diferenţe de perspectivă în succesiunea cronologică provin tocmai din anularea sau, dimpotrivă, exacerbarea importanţei unuia dintre planurile naraţiei, de obicei acela al personajelor. Cu Flaubert şi, în general, o dată cu secolul al XIX-lea, autorul şi planul său capătă din nou importanţă, dar secolul al XIX-lea aduce, în acelaşi timp, în evoluţia naraţiei, şi inovaţia *tehnicilor mixte*, a *stilurilor derivate*, o altă formă de mascare sau de evidenţiere a unuia dintre planuri; este vorba de stilul direct liber, de monologul interior alternat cu expunerea indirectă, de stilul mixt şi de stilul indirect liber. O analiză structurală a naraţiei nu poate face abstracţie de această categorie de elemente, căci stilurile limbii sînt, în acelaşi timp, *unităţi ale enunţului* şi — din punctul de vedere al naraţiei (literare) — *unităţi compoziţionale* care i-au determinat evoluţia.

[19] Cf. Mihaela Mancaş, *op. cit.*, p. 41—60.

Scanned with OKEN Scanner

că trecerea de la relatarea indirectă (aproape exclusivă în cronica lui Grigore Ureche, de exemplu) la alternarea acesteia cu reproducerea vorbirii directe dialogate a caracterizat evoluția enunțului în literatura „istorică" a celor două secole : dialogurile, aproape absente la Ureche sau în cronica stolnicului Constantin Cantacuzino, ocupă un spațiu mult mai întins în cronica lui Miron Costin, pentru ca în secolul al XVIII-lea, la Ion Neculce sau în *Anonimul Brîncovenesc*, structura enunțului narativ să fie sensibil modificată „statistic", marcînd o creștere considerabilă a relatării în stil direct, odată cu apariția scenelor care nu mai sînt redate prin prisma — distanțată — a autorului, ci, dimpotrivă, în care rolul personajului devine predominant ; personajul începe să fie asociat de propria sa exprimare directă, realizîndu-se, în acest mod, mutația fundamentală în evoluția narațiunii din toate epocile, și anume posibilitatea de a face abstracție de timp. Într-adevăr, primul pas spre modernizarea narației este tocmai această detașare pe care autorul-narator reușește să o aibă față de timpul real : este momentul în care timpul real al desfășurării evenimentului narat și timpul relatării acestuia, în principiu succesive, se suprapun.

În al doilea rînd, nu poate fi vorba, în această perioadă a secolului al XIX-lea, de o evoluție spontană a prozei narative românești și nici de o literatură bazată exclusiv pe tradiția autohtonă. Chiar dacă legătura cu literatura veche există pentru unii scriitori, cum ar fi de exemplu Negruzzi, această relație nu are în vedere formulele narative posibile — pe care autorii să le transpună în variante moderne — și este cu mult mai slabă decît influențele occidentale permanente, care au dirijat evoluția prozei românești pînă în a doua jumătate a secolului. Nu trebuie pierdut din vedere, în primul rînd, faptul că apariția prozei literare originale moderne a fost precedată de o largă serie de traduceri, majoritatea din literatura franceză [20], care interesează, din punctul nostru de vedere, mai ales pentru că au impus în proza românească anumite formule narative, clasice sau romantice, modele prestabilite care au reprezentat, pentru o anumită perioadă, singurele forme existente și în proza originală.

Datorită acestei complexe evoluții, nu vom putea analiza, în cele ce urmează, într-o separație perfectă, cele două stiluri primare : direct și indirect. Narația indirectă pură nu mai poate apărea în secolul al XIX-lea, tocmai din cauză că modele deja evoluate, preluate din literaturi occidentale, sînt utilizate pînă la abuz ; de aceea, vom asista în permanență la îmbinarea celor două forme principale de enunț narativ, relatarea în stil indirect și aceea în stil direct. Originalitatea prozei românești, ca și evoluția sa reală către eliberarea de modelele formale prea precise, va sta tocmai în repartizarea diferită a tipurilor de enunț narativ (și descriptiv), cu alte cuvinte, în structura compozițională a textului, dar nu se va preciza, în liniile sale principale, decît în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

[20] Amintim din vasta bibliografie asupra începuturilor romanului românesc : Teodor Vîrgolici, *Începuturile romanului românesc*, București, EPL, 1963 și *Romanul istoric românesc din secolul al XIX-lea*, în vol. *Retrospective literare*, București, EPL, 1970 ; Paul Cornea, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, în vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, EPL, 1966 ; Șt. Cazimir, *Prefață* la vol. *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. a 2-a, București, Minerva, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

2.2. Primele forme de manifestare ale textului narativ ; raportul dintre relatarea în stil indirect şi cea în stil direct

2.2.0. În primele manifestări de proză narativă, fie ele nuvele sau romane, forma cea mai frecvent utilizată este *relatarea în stil indirect*. Manieră deosebit de simplă, deoarece nu pune probleme de variere a structurii compoziţionale, naraţiunea indirectă ocupă primul loc, în istoria prozei româneşti, atît din punct de vedere cronologic, cît şi ca întindere în opera diferiţilor scriitori.

Acest tip de naraţie coincide perfect cu modalitatea pe care M. Bahtin o are în vedere atunci cînd defineşte *monologismul*, stabilind, de fapt, un raport între o teorie a registrelor vorbirii şi funcţia literară a varierii lor într-un text. Bahtin porneşte de la constatarea că toate procedeele compoziţionale moderne tind să escamoteze autorul ca formă de exprimare directă în textul unei opere literare, iar de aici ajunge la concluzia (legată de obiectul direct al cercetării sale, proza lui Dostoievski) că structura operei moderne pe care o analizează este prin excelenţă dialogică sau, în anumite împrejurări, polifonică.

Pentru primele faze ale dezvoltării prozei, caracteristică este, însă, structura opusă, *monologismul* operelor, modalitate compoziţională pe care M. Bahtin o defineşte astfel : „Orizontul său [al scriitorului] nu se intersectează nicăieri şi nu se ciocneşte în dialog cu orizonturile-optici ale eroilor, cuvîntul său nu simte nicăieri împotrivirea unui eventual cuvînt din partea eroului, care să arunce o lumină diferită, o lumină proprie asupra aceluiaşi obiect, să-l prezinte prin prisma *adevărului* său" (s. aut.) [21]. După cum se poate observa, problema depăşeşte cadrul strict al construcţiei formale a operei în proză, devenind o chestiune de concepţie rezolvabilă compoziţional. Construcţia monologică depinde de poziţia autorului, pe care o prezintă exclusiv, iar nu de a eroului, care apare uneori numai pentru a clarifica anumite părţi ale naraţiei [22].

Planul autorului este predominant în primele forme de manifestare, cele mai simple, ale naraţiei româneşti şi se concretizează, cum e şi normal, în relatarea indirectă a succesiunii de evenimente. Vom vedea, însă, că nu se poate stabili un raport de suprapunere exactă între simplitatea formulelor compoziţionale — bazate pe preponderenţa stilului indirect — şi succesiunea cronologică a prozei româneşti : forme complexe pot apărea la scriitorii din primele momente (cf., de exemplu, C. Negruzzi), iar structuri simple, de provenienţă clasicizantă, se perpetuează pînă tîrziu în a doua jumătate a secolului (Al. Odobescu sau Gh. Sion).

Strict formal, structura compoziţională a unei opere anumite este determinată, de fapt, şi de *specia* din care ea face parte, cu alte cuvinte, din punct de vedere gramatical, şi de raportul dintre *timp* şi *persoană*. Aşa cum vom vedea, proza românească din deceniile III—VII ale secolului al XIX-lea preia majoritatea formulelor compoziţionale existente în literatura franceză a secolului al XVIII-lea : povestirea propriu-zisă, în maniera povestirilor lui Voltaire sau — ceva mai complicate prin alter-

[21] M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, loc. cit., p. 101.
[22] *Ibid.*, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

narea planurilor — ale lui Diderot; autobiografiile romanești fictive, în care ordinea evenimentelor este întotdeauna cea cronologică; în sfîrșit, romanul epistolar, specie foarte utilizată încă din secolul al XVIII-lea.

Fiecare dintre aceste specii presupune un raport particular între timp și persoană. Relatarea povestirilor „normale" (fără caracter memorialistic) nu suportă, de obicei, decît persoana a III-a și una sau alta dintre formele de perfect; persoana I poate apărea, în această specie, doar o dată cu introducerea tehnicii „povestirii în povestire", relatare retrospectivă a unui personaj în cadrul mai larg al unei narațiuni lineare prezentată de către autor. Autobiografiile fictive sînt de asemenea strîns legate, ca timp, de perfect, dar utilizează — echilibrat — persoana I a relatării și persoana a III-a, atunci cînd intervin alte personaje. Statutul narativ al romanului din secolul al XVIII-lea este, deci, de cele mai multe ori, legat de prezența acestor două coordonate: timpul trecut al povestirii și persoana a III-a (alternată cu persoana I în romanul de tip memorialistic sau fals-memorialistic). Prezentul este de cele mai multe ori exclus, cu excepția unor părți din romanele epistolare, unde alături de o mai mare frecvență a persoanei I se înregistrează și apariția acestui timp, pînă în acel moment considerat impropriu manierei narative [23].

Tehnicile moderne ale narației realizează aceleași efecte prin introducerea, în cadrul narației de tip obiectiv, a monologului interior și a variantelor diverse de „amestec de stiluri", pe care proza românească le va prelua încă din primele momente ale existenței sale. Se realizează astfel, și în acest domeniu al tehnicilor narative, același amalgam de influențe clasice sau romantice, care poate fi urmărit în alte secțiuni ale literaturii noastre (poezie, structura figurilor retorice și repartiția lor, proză descriptivă, proză poetică etc.): elemente formale de sursă diversă, care în literatura universală s-au succedat într-o ordine cronologică determinată de existența unuia sau altuia dintre principalele curente, se suprapun în proza românească, la același scriitor și, uneori, în cadrul aceleiași opere.

2.2.1. Exemplul cel mai unitar din punctul de vedere al redactării în stil indirect aproape exclusiv îl constituie nuvelele istorice ale lui Asachi. Situația este surprinzătoare pentru momentul în care ele apar — relativ tardiv față de proza lui Negruzzi, de exemplu, mult mai variată compozițional — căci de obicei relatarea în stil indirect nu formează decît foarte rar *singura* modalitate de enunț într-o întreagă scriere în proză, fără intervenția altor forme de reproducere. Dealtfel, nici chiar Asachi, scriitorul cel mai puțin „imaginativ" din punct de vedere compozițional, nu procedează astfel fără excepție, deși, de cele mai multe ori, nuvelele sale sînt înlănțuiri lineare de evenimente, fără intervertiri cronologice chiar în cadrul acestor relatări indirecte și, mai ales, fără intervenția directă a unor scene în care expresia personajelor să apară nemediată de reproducerea autorului [24].

[23] Cf. Jean Rousset, *Comment insérer le présent dans le récit: l'exemple de Marivaux*, în „Littérature", 5 (févr. 1972,), p. 3—10.

[24] Utilizăm următoarele ediții și abrevieri: Alecsandri, P = V. Alecsandri, *Proză*, București, EPL, 1966; Asachi, SL = Gh. Asachi, *Scrieri literare*, București, ESPLA, 1957, vol. II; Bolintineanu, Man. / El. = D. Bolintineanu, *Manoil / Elena*, în *Opere alese*, București, EPL, 1961, vol. II; Filimon, Cioc. = N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, în *Opere*, București, ESPLA.

Scanned with OKEN Scanner

(1) Auzirea unui evenimînt aşa de neaşteptat cuprinsesă pe toţi de mirare şi de spaimă, prepuind mai mari rele de cum erau în faptă [...] Amu prevăzînd cursul ce puteau lua lucrurile, ar fi dorit a se depărta de acolo, mai nainte de a se dezvăli de tot astă scenă scrioasă. Spre a satisface curiozitatea adunărei despre moartea junelui domnitoriu, Şeptelici istorisi în scurt criminile cele crunte cu care s-au pătat acest strănepot al virtuosului Alexandru I, au înşirat victimile ce au prosforat patimei sale celei însătate, făcîndu-se, prin omorîrea hatmanului Arbore, ucigaş de părinte; prin disţerarea unui mare număr de boieri, părinţi ai patriei, tiran, prin batjocura soţiilor şi fiicelor virtuoase, încît, după ce au înstreinat de la dînsul pre toţi compatrioţii, nevoi chiar pe doamna, soţia sa, a curma impetul crimelor sale, înveninîndu-l la o cină în cetatea Hotinului, după care faptă, ascunzîndu-să ea însăşi, s-au osîndit a espia (răscumpăra) astă crimă închizîndu-se în o săhăstrie pe toată viaţa sa. Dar pre cîtă oţărîre urma despre nelegiuirile domnului, pe atîta era mirarea despre cugetul cel mărinimos al doamnei.

După aceasta Şeptelici au continuat a ceti prochemarea Direptăţei, adresată către toţi moldo-românii, prin care espunea cum Ştefăniţă n-au lăsat nici un fiu clironom; apoi cu moartea sa stîngîndu-se dinastia lui Dragoş, reprezentanţii ţărei *sînt chemaţi* a se aduna la Suceava, spre a alege dintre boieri pe cel mai vrednic de a putea purta corona şi spata lui Dragoş, mai ales cînd streinii, văzînd ţara fără căpitenie şi turburată de nemulţămire, dinpregiur *ameninţă* a-i împresura marginile (Asachi, SL, 136—137).

Dacă stilul indirect în descrieri sau în relatarea unor evenimente în suită cronologică nu supără, scenele mai rapide, desfăşurate între personaje precise, pierd enorm în dinamism, din cauza acestei modalităţi permanent conservate, reproducerea indirectă atît în pasajele autorului, cît şi în fragmentele care ar trebui să aparţină planului personajelor; să se observe, în exemplul de mai sus, că monotonia se încearcă a fi evitată prin schimbarea timpului verbal către prezent.

O oarecare evoluţie compoziţională — limitată, totuşi, la Asachi mai mult decît la oricare alt scriitor contemporan cu el — se poate, însă, urmări. În primele sale nuvele, *Rucsanda Doamna* (1841) şi *Svidrighelo* (1850), asistăm la relatarea unor evenimente istorice, exclusiv desfăşurate în planul relatării autorului (în special în cazul celei de a doua nuvele); *Rucsanda Doamna* nu are o desfăşurare în egală măsură monocordă, dar prezintă, totuşi, în cele cîteva zeci de pagini de naraţie indirectă, un procedeu care îşi va face treptat loc în proza lui Asachi, ca şi la alţi scriitori dealtfel, intervenţia *monologului*, formă de stil direct. Este uşor de văzut că apariţia monologului e forma cea mai puţin evoluată de accidentare a cursului naraţiei lineare, cu atît mai mult atunci cînd monologul are dimensiuni deosebit de întinse. Monologul-discurs al Rucsandrei, ca şi,

1957, vol. I; Heliade, VP = I. Heliade-Rădulescu, *Versuri şi proză*, Bucureşti, Minerva, 1972; Kogălniceanu, SA = M. Kogălniceanu. *Scrieri alese*, Bucureşti, ESPLA, 1955, vol. I; Negruzzi, PT = C. Negruzzi, *Păcatele tinereţelor*, ed. a 2-a, Bucureşti, ESPLA, 1963; Odobescu, O = Al. Odobescu, *Opere*, ed. Tudor Vianu, Bucureşti, ESPLA, 1955, vol. I; PRR = *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. a 2-a îngrijită de Şt. Cazimir, Bucureşti, Minerva, 1973; Sion, SC = Gh. Sion, *Suvenire contemporane*, Bucureşti, Minerva, 1915.

Scanned with OKEN Scanner

mai tîrziu, discursul de înscăunare al voievodului Petru sau al lui Ştefan cel Mare pe patul de moarte *(Petru Rareş, 1854—1861)*, sînt singurele elemente care vin să tulbure monotonia naraţiei indirecte, introducînd în acelaşi timp, mai direct în text personajul :

(2) — Astă criză măreaţă şi neaşteptată, care ar fi ameţit pe oricine altul, au arătat pe junele Petru în toată mărinimia sa. După ce se trecu întăia impresiune, el au rostit către adunare :

„A cui fiiu sînt, pănă azi nu am ştiut, dară că sînt moldovan ştiu din ziua cînd am văzut ţara împlîntată de nenorociri ! În acest simţimînt şi în ist misteriu recunosc voinţa lui Dumnezeu, care îmi împune sarcina grea de a apăra şi a înturna drepturile încălcate ale patriei ; puterea ei stă în unirea compatrioţilor ; în aste două mă razim : în sfaturile cele înţelepte şi în amorul părinţilor patriei. De îmi juruiţi aceste, mă supun votului, iar dacă este întru asta neînvoire, rînduiţi-mi un post la oaste, ca să combat şi să mor pentru apărarea Moldovei". (Asachi, SL, 147).

Extrem de rar apare la Asachi dialogul ; în realitate, nici nu avem a face cu un dialog propriu-zis, ci cu replici izolate în stil direct ; sînt forme mai puţin precizate chiar decît acelea din naraţiunea cronicarilor, unde — cel puţin în secolul al XVIII-lea — scenele dialogate ocupă spaţii relativ întinse din cronici. La Asachi, fragmentele de stil direct au fie caracter de monolog, fie acest aspect izolat în cadrul naraţiei indirecte :

— (3) Boierii însărcinaţi cu cercetarea acestui act dădură un semn de mirare, îşi făcură cruce şi strigară : „Dumnezeule ! Minunate-s faptele şi misteriile tale ! Un fiiu adevărat, din osul lui Ştefan vv., trăieşte şi acest dres îl cheamă la clironomia tronului ţărei !" [...] Cîtă mirare şi bucurie produsă în adunare înfăţoşarea lui Petru, cînd mumă-sa, luîndu-l de mînă, îl prezentă, zicînd : „Iată fiiul !" Acei ce-l admirasă mai nainte pentru patriotismul, energia şi faptele aproade, despre care au fost raportat Şeptilici, au prorupt în zgomotoasă strigare : „Ista-i !" (Asachi, SL, 145—146).

Explicaţia acestei trăsături compoziţionale specifice lui Asachi nu este, credem, de sursă externă. Nu vreo influenţă străină, de tipul povestirilor istorice sau filozofice ale secolului al XVIII-lea din literatura universală impun simplitatea compoziţională extremă a nuvelelor lui Asachi, ci, mai curînd, caracterul lor strict istoric şi doar în intenţie literar ; această trăsătură îl determină pe autor să înlăture din naraţiune evenimentele aflate în legătură directă cu personajele, limitîndu-se la relatările istorice cu caracter mai larg, de o mai mare generalitate. Accentul, în nuvelele lui Asachi, nu este pus pe evoluţia personajelor, simple marionete în relatarea evenimentelor uneori romantice sau melodramatice, ci asupra scenelor din istoria Moldovei care dau şi titlurile povestirilor. Construcţia este, după cum se observă, didactică şi convenţională la maximum, deosebit de ilustrativă pentru un stadiu nedezvoltat al prozei narative, şi ea explică repartizarea lipsită de complexitate a modalităţilor narative.

2.2.2. Dintre primele încercări de roman, într-o situaţie nu foarte diferită — deşi observaţiile se referă la un text mult mai restrîns ca dimensiuni — se află romanul lui Ion Ghica, păstrat doar în cele două fragmente

Scanned with OKEN Scanner

(Istoria lui Alecu şi *Istoria lui Alecu Şoricescu* [25]*)*; încercarea datează probabil dinainte de 1849, fiind una dintre primele ale genului. Fragmentele conservate nu fac excepţie de la regula menţionată; primul, publicat sub titlul *Istoria lui Alecu Şoricescu*, are drept punct central povestirea autobiografică a unuia dintre personaje, deschisă cu obişnuita adresare şi continuată cu relatarea la persoana I. Maniera este foarte frecventă în istoria prozei româneşti şi reprezintă un progres faţă de uniformitatea scrierilor lui Asachi, de exemplu: variaţia de planuri, destul de simplă dealtfel, se limitează la alternarea formulei adresative (marcată de persoana a II-a), cu relatarea memorialistică propriu-zisă:

(4) Într-o seară, bînd ceai, după ce ne-am întors de la vînătoare, Alecache Şoricescu *îmi zice*:

— Nu, *prietene*! nu am fost totdeauna negustor de grîu! Ăsta pe care *mă vezi* n-am fost tot gros, rumen şi cu păru scurt; eu am avut plete lungi, obraz palid; am aplaudat şi am şuierat pe Basadonna, pe Nourrit, pe Malibran şi pe Ronzi; am suit pe Victor Hugo şi pe Dumas pînă la ceruri şi am afundat pe Corneille, Racine şi Voltaire pînă în fundul tartarului, de unde d-abia geniul dramatic al lui Rachel a putut să-i scoată; am grămădit pe Mozart, Beethoven, Weber şi pe Rossini şi am făcut piedestal lui Verdi, care suflă mai toţi din trîmbiţe şi bate necontenit din tobe.

Dar *să-ţi încep* povestirea vieţii mele mai de departe. Din frageda mea copilărie, tatăl meu m-a crescut necontenit cu învăţători bine plătiţi; zece ani am citit pe Xenofont, am fost prieten şi antuziast de toţi oamenii lui Plutarh, am fost faţă la toate întîmplările războiului Troii; zece ani nu am lăsat pe Ahil de lîngă mine, zece ani am călătorit cu Ulis. *Îţi* mărturisesc păcatu: pe Virgilie nu-l puteam suferi; parcă-mi spunea inima că într-o zi o să fiu sătul de plug şi de albine. Trei ani d-a rîndul eu am făcut engomin şi am sorcovit pe vodă la Sfîntul Vasilie. (PRR, 3).

Cel de al doilea fragment conservat al romanului *(Istoria lui Alecu)*, mai întins, este de asemenea o scriere memorialistică, într-o redactare şi mai consecvent indirectă, întreruptă de rare intervenţii dialogate. Chiar succesiunea naraţiunii, strict cronologică, reprezintă şi ea o trăsătură caracteristică stadiului incipient în care se află încă proza românească.

2.2.3. Începutul de roman al lui Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei* (1850), realizează un prim pas către o „modernizare" compoziţională, cel puţin în măsura în care se poate formula o asemenea observaţie pe marginea unui text relativ redus ca dimensiuni şi incomplet. Romanul preia formula balzaciană a restrîngerii treptate de perspectivă, în introducere la naraţiunea propriu-zisă, restrîngere care are drept punct final prezentarea personajelor principale ale singurei scene păstrate din roman. Descrierile, reduse concentric — prin comparaţii — de la prezentarea unei specii de „fizionomii" a oraşului pînă la cadrul propriu-zis al acţiunii, cofetăria în care se va desfăşura scena, sînt însă întrerupte de o formulă care apare nu numai la Kogălniceanu, ci şi, înainte sau contemporan cu el, în proza lui Negruzzi şi Alecsandri: *dialogul fictiv*, în care

[25] Cf. D. Păcurariu, *Cîteva precizări şi date noi referitor la „romanul" lui Ion Ghica*, în Analele Universităţii C. I. Parhon", Seria Ştiinţe Sociale, Filologie, 1957, nr. 10.

interlocutori sînt autorul și cititorul. Nu este vorba de o alternanță propriu-zisă de planuri, ci doar de întreruperea cursului descrierii și al narației indirecte :

(5) — Da bine, pînă acum noi știm că d-l. Felix este precupeț de zaharicale și de mode ; nu ne-ai spus însă nimic despre celelalte ale lui. Și încă mai puțin despre istorie.

— Răbdare, răbdare, cetitorilor, chiar lui Dumnezeu i-au trebuit șase zile ca să facă lumea. Dați-mi dar și mie macar șese oare ca să vă spun această adevărată istorie. (PRR, 36).

În suita narațiunii în stil indirect, și fără a schimba modalitatea de reproducere (persoana a III-a se conservă), Kogălniceanu utilizează și procedeul *digresiunii*, prilej de actualizare a planului adresării, a planului lectorului, de același tip cu dialogul fictiv amintit mai sus :

(6) Cetitorii mei binevoiască a-mi ierta acest *speech*, cum zic englezii, adecă românește acest mic cuvînt ieșit din șirul romanului. Cursurile însă de moral nu plac astăzi ; de aceea moraliștii în seculul nostru sînt siliți ca spițerii a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor. (PRR, 52).

Aceste artificii îi servesc scriitorului pentru evitarea monotoniei excesive, în care o compoziție ca aceea proiectată — și care cuprindea în egală măsură prezentarea de amănunțite descrieri „materiale" și de moravuri — ar fi putut eșua, înainte de începutul acțiunii propriu-zise. Cît privește narațiunea, ea nu mai are nimic comun cu tehnica pe care o utilizează, aproape în același timp, Asachi : nu mai asistăm la o relatare în stil indirect, ci, în sensul modernizării fără exerciții compoziționale deosebite, fragmentul este alcătuit dintr-o alternare corectă între modalitățile primare de redare a enunțului, stilul indirect și stilul direct, manifestat în cea mai mare parte a acestui unic capitol păstrat — sub forma monologului unui personaj, întrerupt accidental de reduse intervenții ale interlocutorilor :

(7) — Bunăoară ca și cu masa lui, urmă benderliul. Închipuiți-vă, fraților, că dăunăzi ni-au poftit la prînz, și știți cînd am început a mînca ? La șese după asfințitul soarelui ! Cu lumînările aprinse ca la nuntă, numai că mireasa nu-i era acasă. Auzit-ați, boieri ? Și la masă știți ce mi-au dat ? În loc de potroc bun de curcan, de un stufat de clapon, de o rață cu curechi, de gîscă friptă, de niște alivence cum mi le făcea vătăjița la moșie, mi-au trîntit niște blide cu bulion, bifteacă, fricăsă, volăvai, și alte multe chisălițe, sta-ar în gîtul șvabilor ce le-au născocit. Da vinațele ? În loc să-mi deie niște pelin amar ca fierea, de care au băut tată-meu și bunu-meu, în loc de niște Odobești vechi din vremea lui Muruz, de niște Cotnar de care bea Ștefan-vodă după ce bătea pe tătari și pre căzaci, știți ce mi-au vărsat în pahar ? Vin de Borto, de Lăfăiet și Șampanie, ca cînd eu aș avea trebuință de doftorii și de burcuturi. Slavă Domnului, sînt, și la trup, și la suflet, român verde și vîrtos.

Un rîs omeric izbucni din gura tutulor, afară de colonelul nostru, carele se mărgini a zice, mușcîndu-și buzele :

— Ce ai, vere, astăzi ? Socoteam că ai început a te dezvăța de obiceile provinției, care te fac așa de...

— Domnul să mă ferească ! Niciodată nu m-oi hotărî să mănînc seara la aprinsul lumînărilor, să mă culc în faptul zilei şi să mă scol cînd oamenii se pun la masă, ca cînd Dumnezeu ne-au dat frumuseţile dimineţei, cîntecul privighitorilor şi răsăritul sfîntului soare pentru ca să nu le vedem niciodată. Ziua îi pentru a fi deşteptat, şi noaptea pentru dormit. Dacă nu de la oameni, ia pildă de la dobitoace. (PRR, 43—44).

2.2.4. După cum s-a observat, n-am urmat în prezentarea de faţă o ordine cronologică a scrierilor în proză, pentru că aceasta n-ar fi coincis întotdeauna cu gradul de complexitate a textului. Asachi îşi scrie o parte a nuvelelor istorice destul de tîrziu faţă de opera în proză a altor scriitori, iar compoziţia lor este poate cea mai simplă din istoria prozei noastre moderne. Ion Ghica şi Mihail Kogălniceanu se resimt, pe de o parte, de influenţe occidentale, uneori amintite chiar în text, iar pe de altă parte imprimă, din necesităţi interioare, textului o structură colocvială, — care este caracteristică atît scriitorilor moldoveni încadraţi în curentul popular-istoric, cît şi unei părţi a scriitorilor munteni din deceniile III—VII ale secolului al XIX-lea — şi care determină intervenţia unei noi modalităţi de enunţ, stilul direct.

De aceea, n-am mai putea încadra în subcapitolul referitor la naraţiunea în stil indirect, utilizat exclusiv sau aproape exclusiv, alte opere, semnificative în mod special. S-ar mai putea menţiona în această situaţie unele dintre povestirile şi scrisorile lui Negruzzi. Dar Negruzzi, cel mai în vîrstă reprezentant al generaţiei, este în acelaşi timp unul dintre scriitorii caracterizaţi prin cea mai mare varietate compoziţională, explicabilă probabil şi prin varietatea speciilor pe care le-a abordat : nuvela istorică, pe de o parte, are o anumită tehnică de construcţie ; nuvelele cu subiecte contemporane au alte particularităţi ; scrisorile, în sfîrşit, prezintă poate cea mai mare variaţie în compoziţie, datorată caracterului lor foarte diferit şi labilităţii speciei (naraţiuni „neutre", semifantastice, memorialistice, de pură imaginaţie etc.).

Nu sînt multe, în proza lui Negruzzi, exemplele de compoziţie lineară indirectă, şi ele se limitează mai ales la povestirile dinainte de 1845 (această tehnică simplă este mai puţin utilizată în nuvele şi în cea mai mare parte a scrisorilor). *Regele Poloniei şi domnul Moldaviei* (1839), de exemplu, poate fi considerată, între povestirile lui Negruzzi, tipică pentru forma cea mai simplă pe care autorul a utilizat-o : naraţia cronologică lineară, în care şi repartizarea timpurilor verbale este uniformă, limitată la unul sau altul dintre timpurile trecutului, fără enclave de prezent, care ar putea forma o alternanţă oarecare de planuri. Totuşi, chiar în acest tip mai simplu de naraţie, autorul nu se limitează la relatarea indirectă, iar cele două scene principale ale scurtei povestiri sînt dialogate :

— (8) Cardinalul primat se împotrivea.

— Ce-i lipseşte lui Leşcinski ? îl întrebă regele sved.

— Sire, e prea june...

— E de vrîsta mea, îl curmă Carol posomorîndu-se (Negruzzi, PT, 135—136).

— (9) Ofiţerul se recomendă ca un francez în slujba regelui de Svedia.

— Dar ce rang ai ? întrebă Mavrocordat.

— *Major sum*, răspunse acesta.

— *Imo maximus es*, zise prințul zîmbind, și sculindu-se îl salută cu respect, căci îl cunoscu că era regele Stanislav... (Negruzzi, PT, 137—138).

Prima nuvelă a lui Negruzzi, *Zoe* (1829), se resimte cel mai mult de pe urma lipsei de cursivitate compoziționalã, ca și de lipsa de variație a planurilor narative. În mod evident, nuvela este concepută pe o bază simplă, care pornește de la relatarea indirectă, deci, în intenție cel puțin, cu un singur plan, acela al autorului, dar în care intervin apoi forme de manifestare a enunțului direct, fie dialogat, fie sub aspectul monologului interior.

În deschiderea nuvelei, după modelul „clasic", narația alternează cu descrierea de peisaj, după care se introduce în text cunoscutul portret al tînărului Iancu B. Tehnica pare a fi cea balzaciană, marcînd o tendință către independența descrierii. Oarecum izolate în contextul narativ, descrierile de interioare ocupă un spațiu relativ larg, iar descrierile portretistice amintesc de fiziologiile pe care, alături de aproape toți ceilalți reprezentanți ai generației, le-a practicat și Negruzzi, citîndu-l pe creatorul „fiziognomiei" chiar în pasajul la care ne referim.

În economia textului narativ, aceste intervenții reprezintă „pauzele", iar aglomerarea lor pe un spațiu relativ restrîns este o dovadă de relativă inabilitate epică; în introducerea la *Zoe*, de exemplu, cele două portrete, masculin și feminin, se succed fără vreo întrerupere, ceea ce le scade, într-o oarecare măsură, eficacitatea; pe de altă parte, însă, introducerea aceasta prin restrîngere descriptivă a perspectivei amintește de introducerile nuvelelor (și, cu atît mai mult, ale romanelor) lui Balzac, scriitor pe care Negruzzi l-a avut cu siguranță drept model, căci îl citează în mai multe puncte ale textelor sale în proză (cf., de exemplu, *O alergare de cai*).

(10) Din trăsură se coborî un tînăr elegant coconaș, a cărui costum era după moda curții.

El purta un antereu de suvaia alb, era încins cu un șal roșu cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetile, alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănită cu samur, purta una dintr-acele scurte caţaveici, numite *fermenele*, broderia căria, cu fir și cu tertel, îi acoperea tot peptul. În cap avea un șlic de o circonferență cel puțin de șăpte palme.

Într-un cuvînt, orice damă l-ar fi văzut în ceasul acela nu s-ar fi putut opri de a se coti cu vecina sa și de a zice în jargonul vremii de atunci: ah, *psihi mu*, uită-te cît e de *nostim*!

Chipul său era, de nu frumos, dar plăcut. Lafater, din cea întăi vedere, l-ar fi judecat după fruntea lui strîmtă, buzile groase și sprincenile rădicate cu disproporție deasupra ochilor; dar și nefiind cineva fizionomist putea, fără a se greși, să-l boteze de nătărău, după căutătura cea speriată și neclintirea figurei sale.

În camera unde intră, pe un crevat cu perdele *ponceau*, ședea o fetișoară rezămată într-un cot pe perină. Fusta ei de atlaz albastru deschis, de sub care se zărea un picioruș gras și mic; părul ei castaniu ce se slobozea în unde de matase pe albii ei grumazi; poziția ei cea

Scanned with OKEN Scanner

lenoasă, în sfîrşit, lumina murindă a unei lampe ar fi înflăcărat pe Xenocrat, dacă ar fi fost la Iaşi la 1827, în camera aceea.

Zău, era frumoasă tînăra fată ! cînd însă şi-a întors tînjitorii ochi căprii, umbriţi de lungi gene şi scăldaţi într-o rouă de desfătare, cînd s-a repezit şi a apucat în braţe pe tînărul ce întrase, trebuia să aibă cineva toată nesimţirea lui, ca să nu cadă ameţit la picioarele ei. (Negruzzi, PT, 14—15).

După această deschidere, însă, nuvela capătă aspectul normal al unui text nu foarte colorat compoziţional, în care sînt alternate pasaje ale autorului, relatate în stil indirect, şi scene dialogate între personaje.

Este de remarcat faptul că monologul propriu-zis, acela care presupune prezenţa unui interlocutor, nu este frecvent în această nuvelă a lui Negruzzi. Autorul alege, pentru introducerea unui al treilea plan, formula monologului interior (cf. *infra*, *2.3.4.*), cu toate elementele de retorism pe care acesta le presupune. Deşi vom reveni asupra importanţei şi semnificaţiei acestei forme de reproducere a enunţului în proza noastră dinainte de 1870, exemplificăm cu foarte dezvoltatul monolog interior al personajului central, pentru a avea, cel puţin pentru prima scriere a lui Negruzzi, o imagine mai completă a modalităţilor compoziţionale şi de enunţ utilizate, într-un moment în care, în proza narativă românească, autorul nu avusese — practic — predecesori :

(11) Zoe se primbla palidă şi perită la faţă prin odaia lui Iancu. „Iată a doua oară, *îşi zise*, ce sînt în camera aceasta, întăi cînd era bolnav şi am venit de l-am văzut ; atunci am ieşit, dar acum... iată aşternutul său ; perna cusută de mine încă tot o are... iată pistoalile lui, care i le-am cerut ca din partea frăţine-meu, căci atunci încă nu-l iubeam... cu ele eram să omor pe Iliescul. Iliescul ! Încai acela nu m-a amăgit, eu am fost slabă !... Oare-s încărcate ? — *Şi caută pistoalele.* Unul e încă plin. Unul. Şi ce trebuie amîndouă ?... O mişcare de degit şi s-a sfîrşit ! Oh ! pistolul acesta !... Să-l aştept oare să vie ? Şi pentru ce ? El mi-a hotărît soarta şi a mea şi a copilului său !... Sărmanul prunc ! îl simţ clătinîndu-se în sînul meu... sărmană ticăloasă fiinţă, blăstemată pînă a nu vedea lumina !... Ah ! el e ruşinea şi nenorocirea maicei sale. Mai bine să moară, să nu cunoască pe tată-său, care mă calcă în picioare... Cine ştie, poate într-o zi va fi ca şi el de nelegiuit, sau ca şi maică-sa de nenorocită !" (Negruzzi, PT, 25).

Structura compoziţională a textului în care fragmentele de relatare indirectă alternează cu scene dialogate — de mai lungi sau mai restrînse dimensiuni — este aproape generală în mai multe dintre scrierile lui Negruzzi. În această situaţie se află, de exemplu, o parte dintre povestiri şi scrisori, nu numai cele de tinereţe, ci şi altele, răspîndite cronologic în cursul creaţiei scriitorului : *Au mai păţit-o şi alţii*, *Sobieski şi românii* (1845), *Cîntec vechi* (1843), *Un poet necunoscut* (1838), *Istoria unei plăcinte* (1847) — într-un context iniţial memorialistic —, *Un proţes de la 1826* (1851) sau *Pelerinagiu* (1852). În acest sens, merită o menţiune aparte puţinele cazuri în care Negruzzi se limitează exclusiv la stilul indirect. Din materialul cercetat de noi, pot fi citate doar trei exemple : *Calipso* (1839), *Catacombele M. Neamţu* (1839) şi *Fiziologia provinţialului* (1840).

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, fiecare dintre aceste scurte narațiuni utilizează un artificiu pentru evitarea tonalității excesiv monocorde. *Calipso*, scrisoare inclusă în ciclul *Negru pe alb*, debutează cu obișnuita adresare, continuă cu relatarea memorialistică, pentru a sfîrși cu nararea istoriei propriu-zise la persoana a III-a; schimbarea persoanei este, în acest caz, elementul pertinent:

(12) *Știi* că în anul 1821 a izbutit revoluția Greciei și că ea își avu începutul în Iași. [...] Tatăl *meu cu mine*, după ce *am petrecut* iarna în ținutul Hotinului, în vara anului 1822 *ne-am dus* la Chișinău, ca *să ne întîlnim* cu rude, prieteni, cunoscuți, refugiți ca și *noi* (Negruzzi, PT, 171).

Catacombele M. Neamțu este, practic, un istoric al construcției mînăstirii, semnificativ, din punctul nostru de vedere, prin faptul că în suita relatării strict cronologice, fără variație de persoană (a III-a) sau de timp verbal (perfect), se introduce, la un moment dat, o formă inuzitată de dialog fictiv cu elemente de retorism, în cadrul unui monolog interior:

(13) Trei rînduri de polițe zidite sînt de-a lungul păreților, iar pe subt ele dulapuri.

Ce se înșiră pe polițe? — Tidve de morți! — Ce se pune în dulapuri? — Oase de morți! (Negruzzi, PT, 168).

Fiziologia provințialului, deși inclusă în același ciclu, este concepută doar convențional ca formă de adresare, căci persoana a II-a apare tîrziu în text, și nu sub forma tradițională a interlocutorului presupus, ci în forma unei „persoane a II-a cu sens general":

(14) De ai norocire a fi și d-ta *evghenis* din *protipendas*, vlastare de viță aleasă, țandură de os sfînt, și ai trebuință a merge în provinție, fii sigur că ai să fii bine primit, găzduit, căutat și ospătat, pentru că ești așteptat c-o nespusă nerăbdare... (Negruzzi, PT, 192).

Artificiul, în contextul relatării indirecte, apare însă abia în finalul scrisorii, unde stilul indirect este alternat cu cel indirect liber, manieră care permite autorului să se retragă pe planul al doilea, lăsînd de fapt locul unei replici a personajului; intervenția acestuia poate fi cu precizie delimitată, grație descrierilor ironic exagerate, deși nu este marcată ca atare în text:

(15) După cerimonia dulceților și a cafelei, cucoana începe a-și arăta turbanul, și boierul a spune novitale. Spune cum a petrecut; cum s-a *eglindisit* la bal la curte; ce mai confete și ghețate a mîncat; cum îl invitau toate damele la danț; cum era balul de frumos; *sala era pardosită cu oglinzi, părețiі de porțelan, ușile de cristal și mobilile de chihrimbar*, și alte multe minunății și mîndrețe care fac pre prietinii săi să casce gurile ascultîndu-l; și iaca materie de vorbă cel puțin pentru două luni. (Negruzzi, PT, 193).

În ceea ce privește raportul dintre cele două tipuri primare de enunț, Negruzzi este, ca în multe alte domenii, un inovator. În proza sa se produce trecerea de la tipul de expunere indirectă, în fond mai puțin evoluată, care are în vedere un singur plan — al autorului —, către o pondere crescută a celeilalte modalități de expunere, cea directă, indiferent în care dintre formele sale posibile: scena dialogată, monologul, adresarea directă către un interlocutor fictiv (în scrisori) sau monologul interior. Asupra unor forme de manifestare a stilului direct vom reveni în cursul expunerii

(cf. *infra*, *2.3.*). Pentru moment, subliniem că Negruzzi este infinit mai inventiv, în tehnica compoziţională a bucăţilor sale în proză, şi decît Heliade-Rădulescu, şi decît V. Alecsandri, în scrierile din aceeaşi perioadă.

2.2.5. Căci Heliade, cu toate ieşirile sale retoric-adresative, nu are o tehnică deosebită a operei în proză. *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie* (1837) este o scriere memorialistică, în stil indirect continuu, la persoana I, rar întreruptă de propriile replici actualizatoare. Monotonia relatării indirecte nu este întreruptă nici în evocarea *Gheorghe Lazăr* (1839) decît de cîteva invocaţii retorice în buna tradiţie a recuzitei romantice. Abia *Cuconiţa Drăgana* (1839) ilustrează acest nou mod de fiziologie prin cîteva scene care introduc o altă modalitate reproductivă a enunţului. Pentru humorul şi ironia lui Heliade, scenele acestea, cu vocabularul „neales" al personajelor, sînt caracteristice :

— (16) Aşa zisei că coconiţa bate în palme şi slugile aleargă grămadă, şi Mariuţa cu ei, Călin cu părul vîlvoi, pentru că căciula (de va fi avut căciulă) căzuse jos, izbindu-se cu capul de corlată, cu poturii fără copci pe picioarele goale şi cu un fel de fotă dinainte.

— Rîtane, gata sînt bucatele? c-a venit coconul !

— Piper şi oţet nu e, coconiţă, să fac perişoarele.

— Dar bată-te Dumnezeu, baraoane ! afurisitule ! acuma îmi spui ?

— Vezi că aveai treabă cu jîdanii ăia.

— Şi mai răspunzi, bala dracului? unde e diavolu de Ioniţă?

— Aici sînt, coconiţă.

— Uite, pînă nu s-o usca scuipatul să fii aici, diavole, că vai de pielea ta ! Du-te curînd, ia vin, oţet, untdelemn şi piper ; şi vino de pune masa.

— Dă-i să ia şi sare, coconiţă, că n-am ce pune în solniţe.

— Na, şi nu mai căsca gura... Uite, bată-l Dumnezeu, că mai şade ! ce stai, buzatule, şi te uiţi la mine? Fa, împeliţato ! ce? îţi vine rău fără coarne? Dar lasă, Avestiţo, că nu te las fără dînsele... Nu vezi c-a venit coconul? Mergi în casă, teşmenito !

— Soro, dar ce nemăturat e în casă !

— Apoi s-o bată Dumnezeu pe cioroaica a bătrînă ! D-o sută de ori i-am tot zis astăzi, şi nu-ş' ce face !

— Vezi că cu jîdanii ăia mai putea cineva să stropească ori să ia mătura în mînă !

— Auzi ! auzi? baraonoaica dracului ! şi încă mai răspunzi, bătu-te-ar Dumnezeu de afurisită? Lasă că ţi-oi scutura eu praful de pe tine ! (Heliade, VP, 320—1).

Dubla adresare, către cititor şi către personaje, din finalul acestei bucăţi antologice, dă măsura spiritului viu al scriitorului, mai evident aici decît în multe dintre scrierile sale în proză :

— (17) Ce zici, dragul meu cititor? cînd s-ar uita Dumnezeu la noi, pe cine ar bate? pe bieţii ţigani, sau pe noi ăştia, ce fără ruşine ni l-am făcut întocmai ca pe un armăşel? Eu însă isprăvesc : milui-v-ar Dumnezeu, coconilor şi coconiţelor, să cunoaşteţi ce ziceţi şi ce faceţi ! (Heliade, VP, 322).

Cît priveşte compoziţia formală din *Domnul Sarsailă autorul*, ea se bazează nu pe stilul indirect, ci pe cel direct, întrunind variate forme de

adresare; vom aminti cîteva trăsături ale acestei bucăți în proză, cu ocazia observațiilor privitoare la formele exprimării directe în cadrul enunțului narativ.

2.2.6. În mod poate surprinzător pentru lectorul care nu urmărește în primul rînd *formele* de expresie ale enunțului în proză, vom încheia prezentarea preponderenței stilului narativ indirect, ca și a raporturilor dintre acesta și reproducerea directă a vorbirii personajelor, cu cîteva observații asupra nuvelelor lui Al. Odobescu, *Mihnea Vodă cel Rău* (1857) și *Doamna Chiajna* (1860).

Cu excepția unor rare forme de actualizare a altor planuri narative decît acela strict al autorului, cele două nuvele au la bază modalitatea indirectă, în toate formele sale de manifestare.

Sub evidenta influență a narației clasicizante a secolului al XVIII-lea, Odobescu utilizează toate formele posibile ale stilului indirect, atît descriptive, cît și narative. În plan descriptiv, se succed, în introducerea primei nuvele, într-o cadență care este mai mult aceea a unei opere de istoric, decît a uneia de literat, descrieri peisagistice, de interioare, vestimentare și portretistice, fastuoase descrieri ale scenelor de încoronare sau de nuntă etc. Observația a fost făcută de mult și, în același timp, s-a subliniat pierderea pe care această formulă compozițională o reprezintă pentru vivacitatea și cursivitatea aspectului epic propriu-zis al nuvelei, în comparație, de exemplu, cu nuvela istorică a lui Negruzzi. În plan narativ, varietatea nu este mai mare: formele de stil direct dialogat sînt doar enclave izolate în cadrul larg al retrospectivei istorice care precede evoluția epică din *Mihnea Vodă cel Rău*.

Nici cea de a doua nuvelă nu prezintă o reală schimbare compozițională față de prima; aici, descrierile cuprind pagini întregi, într-o succesiune neîntreruptă: casele și curtea domnească, portretele ginerilor, desfășurarea nunții, scena înmormîntării etc.

Dialogul nu lipsește la Odobescu, iar exemple de scene dialogate care determină, în oarecare măsură, discontinuități în planul autorului ar putea fi citate; dar acestea sînt utilizate într-o măsură cu mult mai redusă decît ar presupune-o stadiul deja evoluat al prozei românești din deceniul al VII-lea al secolului trecut. Însă, ca în multe alte împrejurări (ținînd de structura lexicală și sintactică, elementele compoziționale ale eseului *Pseudokyneghetikos* și altele), arheologul și istoricul au cîștig de cauză, în nuvelele istorice ale lui Odobescu, în defavoarea scriitorului.

O singură formă de actualizare a planurilor narative apare în nuvelele lui Odobescu, formă care ține, într-adevăr, de un moment mai tardiv și mai elaborat al prozei noastre: variația timpurilor în narațiune[26], combinată cu utilizarea deicticelor (adverbiale) de actualizare.

— (18) În casa lui Danciu Țepeluș *stau* adunați într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungurești, *are* un obraz pe care *se citește* o prostatică rîvnire la mărimi; a c e s t a *e* stăpînul casei, fecior de Domn și neîmpăcat dușman al lui Mihnea, carele *se suise* pe tronul hotărît lui de Vladislav și a c u m încă *îi răpise* sprijinul ocrotitorului său. Al doilea *e* un boier bătrîn

[26] Cf., între alții, Harald Weinrich, *Le temps, le récit et le commentaire*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. „Poétique", 1973, în special p. 107—71, 198—224, 259—316.

de Ţara Românească, cu barba albă şi cu fruntea înnorată de o veche mîhnire: a c e s t a *e* Radul, spătarul din Albeşti, a cărui fiică Ilinca *fusese jertfită* cu atîta cruzime de către fostul Domn chiar în noaptea ei de cununie.

În sfîrşit, un tînăr purtînd zeghea sîrbească *ţine* mîna pe hangerul de la brîu, *pare* c-ar fi gata să spele în sîngele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul; îl *cheamă* Dumitru Iacşăg şi *e* nepotul mitropolitului Maxim.

Ei *se par* a fi după o lungă sfătuire; dar bătrînul boier, întinzînd cu încetul mîna într-un vas de aur ce *sta* pe masă, *scoase* dintr-însul o hîrtie îndoită şi *citi* cuvîntul: „Hangerul!",

Iacşăg *sări* de bucurie, strigînd: „*E* al meu". Ceilalţi doi *răspunseră*: „Dumnezeu să te ajute". (Odobescu, O, 118).

Pentru descrierea operelor de artă, particularitatea a fost observată, ca şi pentru naraţiune, de Tudor Vianu, care stabileşte un raport de sens între utilizarea în descriere a imperfectului şi perfectului, faţă de prezent [27]. Aceeaşi tendinţă către actualizarea prin prezent apare în exemplul citat, unde deicticele adverbiale şi pronominale (demonstrative) converg către acelaşi efect de apropiere a planului esenţial pentru momentul respectiv al naraţiunii.

Dealtfel, procedeul nu este izolat în istoria naraţiei româneşti. În romanul lui D. Bolintineanu, *Elena* (1862), enclavele de prezent în relatarea indirectă la unul dintre timpurile perfecte au funcţii stilistice precise; una dintre acestea este, de exemplu, actualizarea planului personajelor prin descrierea lor la prezent în contextul general de perfect sau imperfect. Prezentul verbului este sprijinit, în aceste situaţii, de adverbele de timp actualizatoare şi de persoana I a subjonctivului-imperativ.

— (19) Salonul **e r a** plin de lume [...]

S ă v o r b i m puţin despre noii veniţi.

Talangiu *este* un om politic. O fiinţă bizară... ce *ţine* prin sistemul nervos de natura poeţilor şi a femeilor. Susceptibil de a se întuziasma îndată; exaltat pînă a nu ţine seamă de linia aşezată între sublim şi ridicol. [...] **Astăzi** *aspiră* a fi cap de partidă, a reînvia privilegiaţii şi privilegele moarte şi a juca rolul profetului Samuel. Sistemul nervos îl *înrîureşte* pînă în credinţele sale.

Şer *este* de 36 de ani, natură întîrzietoare, tot *este* încă june într-însul sau cel puţin el *crede* că abia acum *intră* în viaţă. Inima îi *lipseşte*, spiritul său *este* comun. *Pare* a fi născut să strălucească în toate lucrurile mici, *este*, dacă *putem* a-l numi astfel, geniul nimicurilor.

Cele două dame, Tudorina şi Maria, *sînt* două tipuri diferite ce *recheamă* Loreta de la Paris. Una frumoasă, tăcută, gravă; spirit mărginit; inimă seacă de orce simţimînt. Iubind plăcerile pentru că *s-a întîmplat* să fie aruncată în curentul lor; ceialtă, spirituală, viicioasă, *seamănă* a fi venită ca să facă a se iubi plăcerea. [...]

Vom vorbi încă de un nou sosit cu femeia sa, de Şeni, un boier mare, care nu a f o s t totdauna mare, în junia lui e r a sărac,

[27] *Observaţii asupra limbii şi stilului lui Al. I. Odobescu*, în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, Bucureşti, EPL, 1970, vol. II, p. 266—267.

și dat cu totul la desfrînări. E r a un fel de Lovelas; **aceasta** *dovedește* că în junia sa a v e a o figură plăcută. Tînăr încă, s e î n s u r ă, maritagiul î l f ă c u să se apuce de comerț, c î ș t i g ă, f ă c u stare colosală.

Astăzi casa sa *este* cel dintîi salon în București, nimeni *nu știe* nici să trăiască, nici să priimească mai bine pe streini decît dînsul.

Soția sa, Zoe, *uită* numărul anilor ce *se scură* sub picioarele sale și *se crede* încă tînără și proprie tutulor ideilor tinere.

Conversațiunea ce **începu** acest cerc **era** plină de interes; mai întîi întrebară noutăți din capitală. (Bolintineanu, El., 130—132).

Se creează astfel, fără schimbarea modalității de redare a enunțului, care rămîne cea indirectă, o variație de plan, în sensul actualizării scenei care, pentru moment, prezintă importanța cea mai mare; în exemplul de mai sus, apariția personajelor este marcată prin mișcarea timpului verbal către prezent *(era, începu, întrebară / este, ține, aspiră, crede, intră, lipsește, pare, dovedește, nu știe, uită, se scură, se crede)* și a adverbelor sau pronumelor demonstrative către apropierea în timp sau spațiu *(astăzi, aceasta)*.

2.3. Formule compoziționale bazate pe stilul direct

2.3.1. Așa cum nu există, în narația modernă, situații de exclusivă utilizare a stilului indirect, stilul direct poate și mai puțin — în afara operelor dramatice sau dramatizate — să constituie unica formă de enunț în proză.

Cazul s c r i e r i l o r d r a m a t i z a t e î n p r o z ă (care nu sînt piese de teatru declarate) ne interesează mai puțin în momentul în care ne ocupăm de structura prozei narative. Perioada 1830—1870 cuprinde, însă, astfel de exemple, deși nu foarte numeroase. Cel mai cunoscut este *Istoria unui galbîn* a lui V. Alecsandri: într-un redus cadru memorialistic, autorul introduce povestirea unei monede, sub formă dialogată cu o alta. Succesiunea replicilor este aceea a unui dialog continuu, cu două personaje; un singur „artificiu" utilizează autorul, și anume tehnica „dialogului în dialog": atunci cînd este vorba să reproducă o scenă, personajul care vorbește nu utilizează întotdeauna stilul indirect — formă mai simplă și care apare de asemenea în replicile personajelor-monezi —, ci apelează tot la stilul direct:

(20) GALBÎNUL — Dacă-i vorba de jărtfe, apoi mă închin cu plecăciune și mă întorc iarăși la sînul fărmăcător al Zamfirei. Ea mă duse spre niște corturi ce se zărea departe, la poalele unui codru, și cînd fuserăm aproape de ele, ne ieși înainte un flăcău țigan, nalt, sprinten, voinic, cu ochii mari și negri, cu părul lung și negru, cu fața arsă de soare, dar frumoasă și vioaie. [...]

— Cules-ai multe flori, dragă Zamfiră? îi zise Nedelcu sărutînd-o.

— Am cules cele mai frumoase din cîmp, pentru ca să le pun la pălăria ta, dar cea mai scumpă mi-am pus-o eu la gît. — Și zicînd aceste, Zamfira mă arăta pe mine în salbă.

Scanned with OKEN Scanner

— Un galbîn ! strigă Nedelcu cu mirare. Unde şi cum l-ai găsit ?

— În cîmp căutînd flori cu gîndul la tine... căci de cîte ori gîndesc la tine, totdeauna dau de noroc. (Alecsandri, P, 23).

Această tehnică nu este, însă, utilizată doar în textul dramatizat. Într-o scriere în proză de tip memorialistic, unde la un moment dat al desfăşurării naraţiei apare un dialog, poate fi introdus un nou dialog; fiecare dintre cele două unităţi în stil direct are alţi interlocutori, dar, în aceste situaţii, este obligatorie menţinerea unuia dintre ei în ambele momente, căci, în fond, asistăm la o suprapunere în timpul naraţiei a două momente succesive în ordinea reală a desfăşurării lor.

Procedeul apare la Negruzzi într-una dintre primele sale scrieri, *O alergare de cai* (1836), interesantă tocmai pentru că, datorită tehnicii care stă la baza nuvelei, „povestirea în povestire", se înregistrează pentru prima dată şi trăsăturile *formale* ale acestui tip compoziţional, dintre care una este „dialogul în dialog". Cadrul iniţial este dialogul dintre autor şi dna. B, care îi relatează istoria Olgăi; în acest cadru, se introduce dialogul, redat retrospectiv, dintre Ipolit şi dna B., personajul comun între cele două momente succesive ale naraţiei :

(21) — În adevăr, am zis d. Ipolit care îmi da braţul, dama necunoscută nu se pare a-ţi fi compatrioată; brunetă şi poloneză !

— Pintre garofele albe, de multe ori creşte cîte una de alt color, îmi răspunse.

— Răspunsul este poetic; dar astă sărmană garofă se vede foarte suferindă, şi, zău, ! eu, de aş fi în locul d-tale, aş căuta s-o mîngîi macar pentru dragostea naţiei.

— D-tale îţi este uşor a vorbi cu aşa uşor ton ! D-ta n-ai iubit, nici ai să iubeşti vrodată, pentru că te-ai deprins a socoti amorul o zabavă, nimic mai mult. Cît pentru mine, mă cutremur la singură ideea de a iubi, pentru că cunosc urmările acestei grozave patimi !

— Ah ! mă sparii, am strigat. Şi de vreme ce este aşa, iată, făgăduiesc a nu iubi niciodată".

— Şi ai putut lua o asemene sumeaţă hotărîre ? *am curmat eu.*

— *Oh! să dai samă dacă am călcat-o, răspunsă ea tinzîndu-mi mîna... Eram fericit!*

După puţin, doamna B. urmă: [...] (Negruzzi, PT, 39).

Se observă că textul interverteşte ordinea logică, menţinînd-o pe cea cronologică reală : începe cu dialogul care a avut loc în trecut, iar marca formală a cadrului naraţiei, momentul prezent, apare abia către sfîrşitul fragmentului *(am curmat eu)*.

Tot Negruzzi este autorul la care întîlnim un exerciţiu comic dialogat, care nu are corespondent în proza contemporanilor; este vorba de Scrisoarea a II-a, *Reţetă*. L-am numit „exerciţiu", pentru că nu este un dialog propriu-zis, în care replicile să reprezinte întrebări şi răspunsuri succesive. După o redusă introducere, toate întrebările sînt plasate — cumulat — la începutul textului, în timp ce toate răspunsurile — fictive şi unele şi altele — sînt situate la sfîrşitul acestuia. Considerăm că este totuşi o formă de dialog (şi nu, pur şi simplu, de stil direct), deoarece răspunsurile şi întrebările îşi corespund perfect, cu evidente exagerări ironice în a doua categorie de replici, astfel uşor amplificată :

Scanned with OKEN Scanner

(22) Abia apucă a se coborî din trăsură, și gloata curioșilor încungiură pre postilion.

— Cu cine ai venit?

— C-un boier. (Pentru postilion tot ce nu e țăran este boier).

— Cum îl cheamă?

— Nu știu.

— De unde vine?

— De la posta din urmă. Și rîzînd că l-a pîcîlit, postilionul lasă pre curios să caute pre alții, ca să-i deie mai lămurit răspuns. [...]

Nu e vorbă decît de noul-venit; șoșotesc, vorbesc, născocesc, alcătuiesc.

— Oare însurat e? — Tînăr e? — Bătrîn e? — Ce caută? Ce vrea? La ce-a venit? — Știe franțozește? — Cum îl cheamă? — Ce familie? — A să șeadă aici? — Știe contrădanțul cel nou? — și... și... Îi vine cuiva, auzindu-i, să crăpe de necaz. [...]

S-au cam mirat de astă poftă, dar au venit cu toții. Am mîncat, am băut, și, cînd am văzut că erau gata a se duce, i-am rugat să mai îngăduie puțin, și, suindu-mă în picioare pe un scaun, le-am făcut acest cuvînt:

„Boieri, cucoane și cuconițe!

Eu sînt de la Iași;

Șed în casă cu chirie în mahalaua Păcurarii.

Trăiesc din venitul unei moșioare ce am.

Mă numesc B. B.

Am venit aici ca să scap de tina și de pulberea Iașilor, și o să șed vro lună.

Sînt trei ani de cînd a murit tatăl meu, și șeapte de cînd a murit maică-mea.

Am o soră măritată în Bucovina, care trăiește foarte bine cu bărbatu-său ce ține moșii cu anul, și are velniță cu mașină, și un unchi la București, care șede pe Podul Mogoșoaiei n. 751.

Sînt holtei și n-am gînd să mă-nsor.

După slujbă nu îmblu.

Nu-mi bat capul de politică, și n-am nici o opinie.

Nu sînt nici bun, nici rău. La biserică merg rar. Nici fac, nici primesc vizite. Vorbesc puțin. Nu știu nici mazurcă, nici valț. Nu joc nici stos, nici vist, nici preferanț. [...] (Negruzzi, PT, 157—60).

Compoziția textului, citat aproape în întregime, este bine echilibrată, prin corespondența între suita de răspunsuri și suita de întrebări. Dacă avem în vedere faptul că textul datează din 1839, Negruzzi apare, încă o dată, ca un inovator în narație, căci asemenea întinse fragmente dialogate nu caracterizează, în genere, proza epocii.

2.3.2. O mențiune aparte merită e x p u n e r e a a d r e s a t ă, formă narativă bine reprezentată la primii noștri prozatori. Nu ne vom mai ocupa de scrisorile lui Negruzzi, care au fost amintite de multe ori pînă acum; ele reprezintă, însă, forma cea mai clară și mai consecventă de expunere adresată, conservată în toate bucățile de proză ale volumului *Negru pe alb* și complicate, de multe ori, din punct de vedere compo-

Inv. 18310

Scanned with OKEN Scanner

ziţional, cu alte trăsături (*Ochire retrospectivă* — scrisoarea a XIX-a — este un bun exemplu de adresare retorică).

Expunerea adresată — de obicei cititorului, nu unui interlocutor, cum fusese cazul scrisorilor lui Negruzzi — apare, însă şi în alte scrieri în proză, nedeclarat adresative. Astfel, de exemplu, romanul lui Alexandru Cantacuzin, *Serile de toamnă la ţară* (1855) se deschide cu o asemenea adresare către cititori, care îmbină o funcţie retorică, modalitate frecventă în literatura epocii, cu o formă de actualizare a planului celui mai neglijat în expunerile narative, planul interlocutorului:

> (23) Trăit-aţi vreodată la ţară? Fără îndoială, că sînteţi moldoveni, şi cine zice moldovan, zice şi pămîntean. Ştiţi dar că la vreme de toamnă, cînd umbra se lăţeşte, cînd frunzele cad pe pămînt (...); ştiţi, zic, sau poate nu ştiţi că atunce se naşte în sufletul omului o dulce tristeţă care aduce toată a sa fiinţă într-o nespusă armonie cu melancolica înfăţişare a naturei. Gîndurile se fac mai grele, grijele apasă sufletul mai cu tărie! Atunci, iubiţi de a ceti?... Aprindeţi lumînările mai devreme. Iubiţi de a visa cu ochii deschişi?... Vă întindeţi într-un jîlţ şi vă uitaţi la focul caminei, şi flacările albastre ce se gioacă printre cărbunii roşi a jaraticului vă pornesc gîndurile într-un rai de fericire. La ce gîndiţi atunce? La floricelele ce s-au veştejit? La verdeaţa ce nu mai este? Sau poate vedeţi trecutul ce v-au purtat în braţe şi vă aduceţi aminte de tradiţiile casei părinteşti cu care v-au legănat iubirea unei mame?
>
> Dacă aveţi un prietin, îl doriţi; dacă aveţi imaginaţie, cîntaţi pe lira fanteziei o horă sau o doină şi, cetind în urmă un poet slăvit, vă miraţi că v-au furat din gînd ideile sale cele mai bune. Dacă iubiţi, sînteţi ferice, căci vi se bate inima de dor... şi atunce nu vă jălesc (PRR, 128—129).

Adresarea prezintă, după cum se vede, toate mărcile formale ale vorbirii directe, începînd cu persoana a II-a a pronumelor şi verbelor şi sfîrşind cu interogaţiile — retorice sau fictive — la care autorul răspunde el însuşi. Naraţiunea continuă apoi memorialistic, la persoana I; enclava citată de persoana a II-a este, însă, o modalitate originală de a intra în materia narativă, modalitate pe care au utilizat-o şi alţi scriitori, în manieră epistolară sau nu, în aceeaşi epocă. (Cf., de exemplu, V. Alecsandri, *Iaşii în 1844* şi *Vasile Porojan* sau I. Heliade-Rădulescu — fragmentele finale din *Domnul Sarsailă autorul*).

2.3.3. Monologul, formă a stilului direct, se manifestă în alt plan decît expunerea adresată. Dacă aceasta reprezenta legătura fictivă dintre planul autorului şi planul lectorului, — menţinîndu-se, însă, formal în planul autorului —, monologul, formă de adresare cu interlocutor prezent, introduce în text planul personajului. Monologul este o formă de retorism, frecventă în proza narativă a secolului trecut şi apărută în literatura noastră sub influenţă romantică.

Retorice sau nu, monologurile au fost (cf. *supra*, *2.2.3.—2.2.4.*) una dintre primele maniere în care naraţiunea a ieşit din cadrele strîmte ale relatării indirecte; monologul apăruse chiar în nuvelele lui Asachi, cele mai puţin evoluate compoziţional, şi reprezentase — cel puţin cantitativ — o importantă parte a fragmentului de roman al lui M. Kogălniceanu. Nu vom reveni asupra monologului ca simplă adresare, ci vom

aminti, — în afara acestuia — monologul ca formă de manifestare a retorismului romantic, bine reprezentat în toată perioada și aproape la toți scriitorii analizați.

Așa cum era de așteptat, monologul, cu interlocutor precizat sau doar presupus, nu lipsește la Negruzzi, cu toate mărcile retorice de care e însoțit în formele sale tradiționale. El revine destul de des, în cursul operei lui Negruzzi, dar semnificativă ni se pare forma „completă" pe care tipul de adresare analizat o ia încă din primele momente ale prozei scriitorului : monologul din *Cum am învățat românește* este o adresare retorică în stil direct, în care sînt prezente interogațiile și exclamațiile retorice, interjecțiile exclamative, frazele scurte sau eliptice, imprecațiile, aluzia livrescă și enumerarea, cu alte cuvinte, toate mărcile formale ale unei exprimări orale adresate.

(24) — A ! pedant ignorant și îngîmfat, strigai, vrei să învăț buchile tale ! Să mă necinstesc ! [...]. Dar să crăpi măcar, nu le voi învăța ! Las' că te-oi juca eu ! N-am trebuință de tine ca să-mi învăț limba mea ! (Negruzzi, PT, 9).

Negruzzi a folosit mai tîrziu, în *Alexandru Lăpușneanu*, și discursul retoric, de asemenea formă de monolog cu interlocutorul precizat, agrementat însă nu cu elemente de oralitate, ca în exemplul precedent, ci — în sensul cerut de stilul nuvelei istorice — cu citate de rezonanță biblică, formule de cult sau extrase de-a dreptul din cărțile religioase.

(25) — Boieri dumneavoastră ! De la venirea mea cu a doua domnie și pănă astăzi, am arătat asprime cătră mulți ; m-am arătat cumplit, rău, vărsînd sîngele multora. Unul Dumnezeu știe de nu mi-a părut rău și de nu mă căiesc de aceasta ; dar dumneavoastră știți că m-a silit numai dorința de a vedea contenind gîlcevirile și vînzările unora și altora, care țînteau la răsipa țării și la peirea mea. Astăzi sînt altfel trebile. Boierii și-au venit în cunoștiință ; au văzut că turma nu poate fi fără păstor, pentru că zice mîntuitorul : *Bate-voi păstorul, și se vor împrăștia oile.*

Boieri dumneavoastră ! *Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca niște frați, pentru că aceasta este una din cele zece porunci : Să iubești pre aproapele tău ca însuși pre tine, și să ne iertăm unii pre alții, pentru că sîntem muritori, rugîndu-ne domnului nostru Iisus Hristos* — își făcu cruce — *să ne ierte nouă greșalele, precum iertăm și noi greșiților noștri* (Negruzzi, PT, 112).

Datorită compoziției speciale a romanului său *(Manoil* este un roman epistolar, cf. *infra)*, Bolintineanu uzează mai puțin de monolog, preferîndu-i în nenumărate cazuri o formă specială a adresării directe, monologul interior. Chiar monologurile — atîtea cîte apar — care au sau ar putea avea un interlocutor determinabil se desfășoară de obicei în absența acestuia, situîndu-se astfel la limita dintre cele două forme de expresie, deși prezintă unele trăsături retorice ale exprimării orale.

(26) — Adio ! îmi zise ea suspinînd și ascunzînd capul în sînul meu. Apoi sculîndu-se repede : Pardon ! pardon ! Manoile... sînt nebună !...

Cîte frumuseți ! cîtă candoare, și cîtă iubire !...

De ce nu pot să te iubesc, o, tu cea mai nobilă dintre femei?... sau mai bine, pentru ce mă iubeşti tu atîta de mult?... (Bolintineanu, Man., 86).

Formula balzaciană a celuilalt roman, *Elena*, dă autorului prilejul să intervină direct, de multe ori tot în manieră retorică. Aceste intervenţii reprezintă, în fond, pauzele în desfăşurarea naraţiei propriu-zise, marcînd o schimbare a expresiei către formulele specifice adresării (persoana a II-a, imperativul, suspensia, exclamaţiile), aflate de multe ori la limita dintre monolog şi monologul interior:

(27) Ce mai este de un neam care a pierdut credinţele în sine? care nu dă un singur om capabil să facă un sacrificiu pentru dînsul?... care roşeşte la ideea de a fi neatîrnat şi tremură la ideea sacrificelor spre a ajunge la libertate?... este un fapt trist, dureros! De mult timp inima avuţilor nu se mai înturnă către patrie... Românii nu au mai făcut nici un dar patriotic... această rătăcire trebuie să se împute cu amărăciune. [...] Tu nu mai crezi în nimic, o, Românie! în deşert viitorul tău îţi surîde în graţioasele versuri ale nobililor tăi poeţi, istorici, ziarişti ce mai au inimă pentru tine!... (Bolintineanu, El., 305).

Aceste forme sînt foarte frecvente, nu numai la Bolintineanu, ci şi la scriitorii care i-au urmat, ca Hasdeu sau Odobescu.

Ca şi în nuvela lui Negruzzi, la Odobescu există discursul retoric al unui personaj, adresat de obicei unuia sau mai multor interlocutori. Ultima parte a nuvelei *Doamna Chiajna* cuprinde, de exemplu, o astfel de invocaţie retorică monologată, dar procedeul nu este foarte frecvent la Odobescu; faptul este explicabil, întrucît tehnica retorică pare a ţine mai curînd de primele forme de manifestare ale prozei narative.

(28) — Maică Preacurată! — strigă atunci pustnica, ce-n faţa icoanei părea că-şi dobîndise un viers ce suna mai tare, mai dulce decît glasurile omeneşti — Maică preacurată! Maică fără pată! [...] Acum dar mă închin la poalele tale cu jeluiri, cu lacrămi, nu doară ca să-mi cei vreo cerească răsplată, — căci ce va fi partea mea, dincolo de sub această lume, e în sînul tău şi-al Domnului şi cu voioasă bucurie îl voi primi!... — ci, Maică milostivă, tu care ai fost mamă şi-ai pătimit de păsul fiului tău, fie-ţi milă şi îmblînzeşte, alină şi spală orice duh de mînie, în inima mumei ce m-a purtat pe mine, nevrednica, în sînul ei şi la picioarele căreia mă plec acum, ca şi dînsa cu milostivire la tine, să uite greşalele nesocotitei sale fiice!... În ceasul acesta, care e al meu cel din urmă, iartă-mă, maică, deşi mult ţi-am greşit eu ţie în viaţă! iartă-mă, căci cu amarnice dureri am ispăşit, vai şi eu, păcătoasa-mi rătăcire!... (Odobescu, O, 154—155).

Nu ne oprim mai mult asupra monologului adresat. Subliniem, însă, că, în exemplele extrase, am avut a face, de fapt, cu două tipuri diverse de adresare monologată. Cel mai simplu este acela care se limitează la cadrul intern al naraţiei şi are loc între personaje; acesta poate avea sau nu caracter retoric, în funcţie de situaţia în care este utilizat de autor şi, chiar, de tipul de scriere narativă în care apare (nuvelă istorică, roman „modern" etc.). Cel de al doilea tip de discurs monologat depăşeşte, ca modalitate de comunicare a enunţului, cadrul operei şi se concretizează

Scanned with OKEN Scanner

sub forma adresării (în planul autorului) către cititor. Modalitatea aceasta este prin excelență retorică, și nu poate fi cu precizie delimitată în timp. Ea apare în egală măsură la primii romancieri (Alexandru Cantacuzin) și la scriitorii care uzează de o compoziție mai complexă a narației, cum este Bolintineanu. Această din urmă formă de manifestare a monologului — mai exact spus, a discursului monologat — este, totuși, o formă primară de alternare a enunțului în structura generală a narației, modificare într-un grad mai mic sau mai mare — cu funcție stilistică diferită — a cunoscutei invocații către cititor care apare în proza narativă încă din Renaștere și nu lipsește pînă în scrierile secolului al XIX-lea.

2.3.4. Monologul interior este o modalitate de redare a enunțului mult discutată în literatura de specialitate, nu atît pentru primele momente din evoluția prozei narative, cît mai ales pentru că a devenit o formă predilectă a prozei moderne.

Monologul interior se deosebește de monologul tradițional prin cîteva trăsături, stabilite încă din momentul identificării sale ca formă de redare a enunțului [28]. În primul rînd, diferența provine din faptul că monologul interior este singurul enunț care nu are destinatar, fiind o formă de *vorbire neadresată*. Pe de altă parte, monologul interior este cel mai apropiat, ca expresie, de gîndirea intimă și de subconștient, o formă de vorbire anterioară — cel puțin teoretic — oricărei organizări logice. În realizarea formală, se manifestă de cele mai multe ori ca un minimum sintaxial, iar, în ceea ce privește valorile temporale, manifestă o tendință către prezent, deci către o actualizare imediată [29].

Monologul interior a fost, astfel, privit ca o unitate de conținut a narației, care se poate prezenta în două variante formale succesive cronologic: povestirea de tip clasic utilizează monologul interior în stil direct, în timp ce proza modernă uzează de o formă de monolog interior „ca și cum ar fi vorbire directă" [30], în așa fel încît ideile și reflecțiile reproduse să apară în același timp ca o expunere a naratorului și a personajului, deci, uneori, stilul indirect liber. Este, însă, mult mai avantajos, din punctul de vedere al expresiei, să separăm cele două modalități de redare a enunțului și să definim monologul interior ca pe o formă de stil direct, care conține, în desfășurarea generală a narației, persoana verbală (sau a pronumelui) care ar fi necesară și în comunicarea în stil direct propriu-zis, deci oricare dintre persoanele I, a II-a și a III-a, în funcție de contextul memorialistic sau de pură relatare în care apare

Dintre toate textele pe care le-am avut în vedere în analiza narației, Bolintineanu este scriitorul care utilizează în modul cel mai consecvent (și mai frecvent) monologul interior pentru redarea stărilor de spirit ale personajelor și, mai mult chiar, pentru recapitulări sau, dimpotrivă,

[28] Din bibliografia asupra monologului interior, citățm doar cîteva titluri: E. Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, 1931; L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praga, 1960, p. 159—68; G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, 1963, p. 85—6; Marie-Jeanne Durry, *Le monologue intérieur*, în *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strassbourg, 23—25 avril 1959*, Paris, PUF, 1961; Danièle Sallenave, *À propos du „monologue intérieur": lecture d'une théorie*, în „Littérature", 5 (févr. 1972), p. 69—87.

[29] Cf., în special, Danièle Sallenave, *op. cit.*, p. 73—4.

[30] G. Herczeg, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

prefigurări ale evenimentelor narate. Monologul interior îşi schimbă, astfel, cel puţin parţial, sensul iniţial, nemaifiind o formă de exteriorizare a unor stări intime şi preconştiente, ci doar un artificiu prin intermediul căruia naraţia este aceea care progresează.

Monologul interior cu funcţia sa normală este foarte frecvent în romanele lui Bolintineanu, în special în *Elena*:

(29) Ea cugeta atunci la Alexandru.

„Sărmanul om! el mă iubeşte cu inima, şi va fi nefericit, căci a cutezat a iubi o fiinţă destinată a suferi!... Ei vor să mă surprinză... Zoe este care face aceste intrigi... Ea mă urăşte, şi eu nu i-am făcut niciodată nici un rău!... este geloasă, poate?... Oh! ce fericire pentru dînsa daca cei ce au să vie astă-noapte ar fi găsit pe Alexandru în braţele mele!... cum ar fi triumfat această femeie!... cît de mulţumit ar fi fost bărbată-meu să aibă un cuvînt de despărţire... graţie acestii copile, cel puţin voi muri fără să fi suferit scandalul; acum să aştept scena ce o să vie!...” (Bolintineanu, El., 287).

Naraţia ulterioară sau în curs de desfăşurare este uneori prefigurată sau suplinită prin intermediul aceluiaşi procedeu:

(30) Alexandru găsi că Elena vorbeşte prea mult cu acest nou venit, că prin urmare îi place a vorbi cu dînsul. Pentru întîia oară el simţi o gelozie profundă ca şi amorul său pentru dînsa. „Acest om este frumos! zise el. Cine poate să ştie dacă Elena nu se simte atrasă către dînsul?... Iată cum îl caută!... Îi vorbeşte încet!... Ce îi zice? negreşit ceva care nu poate a-i spune tare... Oare nu îl cunoştea mai înainte? Să poate... O, femeile!... dar pentru ce nu se scoală de acolo?... Elena este o femeie ca toate celelalte; o cochetă... Voi pleca de aici... nu voi să o mai văz... o urăsc...”. (Bolintineanu, El., 199).

În sfîrşit, monologul interior poate servi drept pretext pentru introducerea în text a descrierii; procedeul apăruse, înainte, într-una din primele nuvele ale lui Negruzzi.

(31) Ajungînd acolo, mă aşezai pe mal, pentru ca să mă arunc iarăşi în meditaţiile mele.

Cerul e senin, ca sufletul cel nevinovat... stelele nenumărate, ca năsipul mării, scînteiază care de care mai mult, şi ochiul care le priveşte se îneacă în ele... luna, ca un glob de aur, înviosază noaptea, care este simbolul întristării... împregiurul meu e numai o armonie răpitoare... grierii ce şuşuie... prepeliţele ce se întrec cu cîrsteii... murmura rîului care pe deasupra iezeturei cade într-o mică cascadă pe un jgheab... (Bolintineanu, Man., 50).

De cele mai multe ori, monologul interior este precedat de un verb *dicendi*, avînd astfel regimul formal al unei exprimări în stil direct.

1. Monologul interior cu verb *dicendi* în introducere sau în inciză poate apărea în două situaţii distincte:

a) Monologul interior este la persoana I, într-un context precedent de persoana a III-a, deci într-o naraţie de tip obiectiv; apariţia monologului interior marchează o opoziţie între persoanele verbale: III/I.

(32) Iar după o reflecţiune de cîteva minute, *zise în sine*: „Iată-mă în sfîrşit ajuns în pămîntul făgăduinţei, am pus mîna pe pîne şi pe

cuțit; curagiu și răbdare, prefăcătorie și iușchiuzarlîc și ca mîne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot". (Filimon, Cioc., 102).

Acest tip de monolog interior apare mai ales la începuturile prozei românești moderne, fiind o formă a narației clasice.

b) Monologul interior este relatat la persoana I, în context precedent și urmat tot de persoana I, în proza de tip memorialistic; în context nu se stabilește o opoziție formală între monologul interior și relatarea obiectivă a autorului. Și acest tip de monolog caracterizează, mai ales prin frecvență, pe primii prozatori epici români, de tip clasic, menținîndu-se pînă în scrierile memorialistice ale unor postpașoptiști, ca Gh. Sion.

(33) Așteptînd calul m-am dus la malul Prutului. Cazacul, cunoscîndu-mă, mă salută. O! cît mi-a părut el de slut! Eu m-am pus pe țărm, și sfîșiind pasportul, aruncam bucățelele în apă, zicînd: ce viclenie! Să mă uite pentru că nu mai sînt față, pentru că nu știu mazurca, pentru că nu port epolete, pentru că nu-s balan. Să-mi zică fără pic de mustrare a cugetului că nu mă mai iubește, pre mine, care o iubeam ca sufletul! Să-mi spuie că pre Bibi nu-l va uita în toată viața! Va să zică, că mai mult iubea pre cățel? (Negruzzi, PT, 58).

2. Atunci cînd monologul interior nu se referă la propriile reacții sau sentimente ale protagonistului și cînd, în consecință, nu este redat la persoana I, el se poate desfășura fie sub forma unei relatări la persoana a III-a, fie sub forma unei adresări, iar atunci este formulat la persoana a II-a.

Această schimbare gramaticală față de monologul interior de tipul (1) coincide cu o lărgire a funcțiilor procedeului în proza modernă. Într-adevăr, funcția de bază a monologului interior, care era aceea de a dezvălui unele caracteristici interioare (replici, reacții), este completată astfel cu relatarea, firește prin prisma viziunii personajelor, a unor fenomene exterioare. Relatarea corespunde mai ales monologului interior formulat la persoana a III-a. Cît despre adresarea la persoana a II-a în cadrul unui monolog interior, aceasta are exact funcția unei replici adresate din stilul direct.

De obicei, acest tip de monolog interior este introdus printr-un verb *dicendi* sau printr-o parafrază cu acest sens:

(34) „...în adevăr, *gîndeam*, dacă englezii au tot asemenea vreme, au dreptate să se sinucidă. Ce vifor se gătește! Stelele strălucesc de o mai vie lumină! Spun că de cîte ori moare un om, sufletul lui merge de-și ia loc între stele; oare care va fi steaua Olgăi? Poate că acea care e acolo în capăt. *Mă uitam la Ursa Mică*". (Negruzzi, PT, 50).

În legătură cu monologul interior se poate observa, deci, că forma de exprimare directă, neamalgamată cu alte tipuri de enunț, caracterizează doar primele faze din istoria narației — uneori în cantități abuzive, cum este cazul prozei lui D. Bolintineanu —, dar nu mai apare în epoca modernă, cu excepția unui singur scriitor, Camil Petrescu. Secolul nostru, ca și prozatorii de nuanță mai evoluată de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, B. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu), cunoaște de obicei înlocuirea monologului interior cu anumite tipuri ale stilului indirect liber [31].

[31] Cf. Mihaela Mancaș, *op. cit.*, p. 157—65.

Scanned with OKEN Scanner

2.4. Forme compoziţionale mixte : stilul indirect liber

2.4.0. Stilul indirect liber este o formă mixtă, interferenţă între cele două tipuri primare de redare a enunţului, directă şi indirectă. În acelaşi timp, dată fiind această caracteristică formală a sa, stilul indirect liber este o modalitate de interferenţă şi între planurile fundamentale ale naraţiei, al autorului şi al personajelor [32].

Dacă încercăm o clasificare tematică a funcţiilor stilului indirect liber, observăm că se pot distinge, de la început, două tipuri principale, fundamental diferite între ele, de stil indirect liber : pasajele în indirect liber pot conţine fie o reproducere (de către autor) a unei presupuse *replici* a unui personaj, fie o relatare (tot de către autor) a unei suite de *reflecţii* ale personajului. La acestea se adaugă, firește, alte cîteva categorii tematice, care se află de obicei în legătură cu posibilitatea stilului indirect liber de a reproduce o replică : reproducerea unui comentariu al altui personaj referitor la protagonist (sau, invers, al protagonistului despre un alt personaj) ; notarea unei reacţii colective ; notarea comentariilor autorului, în mod obligatoriu redate în maniera unui personaj.

După cum se poate observa, cele două funcţii principale ale stilului indirect liber, reproducerea unei (presupuse) replici şi notarea reflecţiilor unui personaj, se deosebesc între ele şi ca efect stilistic. Stilul indirect liber este, atunci cînd reproduce o replică a unui personaj în pasajul autorului, o formă de interferenţă a planurilor naraţiei, prin intermediul căreia expunerea este subiectivată, deoarece în planul obiectiv al autorului se introduc elemente subiective, de limbaj al personajelor. Cînd cuprinde o suită de reflecţii sau de reacţii interioare ale personajelor, stilul indirect liber devine o formă de *reflexivitate* a stilului, caracteristică de obicei unei naraţii mai moderne şi mai evoluate, formă cu atît mai semnificativă cu cît se întinde pe o suprafaţă mai mare din întregul operei. Cel puţin din acest punct de vedere, deci, prima funcţie de care vorbeam poate fi considerată mai superficială decît aceasta din urmă, reprezentînd o formă de „joc", de complicare căutată a planurilor primare ale naraţiei, în timp ce stilul indirect liber ca formă de reflexivitate reprezintă o trăsătură de profunzime a stilului unui scriitor.

Subliniem, însă, că aceste diferenţe se pot stabili cu mai mare precizie pentru literatura secolului nostru, şi pot fi, cel mult, identificate în secolul al XIX-lea ca forme stilistice specifice anumitor scriitori. În mare, secolul al XIX-lea valorifică mai mult stilul indirect liber ca reproducere a replicii, iar secolul XX exploatează în special resursele „reflexive" ale procedeului ; o limită precisă nu se poate, însă, stabili.

2.4.1. Au o funcţie „reflexivă" pasajele în indirect liber în care sînt reproduse gînduri, reacţii interioare, eventual suite de reflecţii ale personajului protagonist sau ale unui personaj secundar. În ceea ce priveşte existenţa a două aspecte ale stilului indirect liber, o observaţie se impune în perspectiva istorică din care analizăm proza narativă : cele două posibilităţi principale, notarea reflecţiilor personajelor şi reproducerea unor presupuse replici ale acestora, nu apar în acelaşi timp şi nu cunosc

[32] *Ibid.*, p. 118—43 ; cf. şi *Notes pour une analyse distributionnelle des styles du discours*, oc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

o repartizare uniformă în literatură. Poate din cauza apropierii lor funcționale de monologul interior, pasajele reflexive sînt primele înregistrate în literatura noastră modernă, în perioada scriitorilor de la 1848. Reproducerea replicilor, fiind o formă mai complicată de interferare a planurilor, caracterizează mai curînd pe scriitorii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, în special) sau un anumit tip de narație din secolul XX (M. Sadoveanu), deși există astfel de exemple și în perioada anterioară.

Funcția „reflexivă" este singura funcție a stilului indirect liber care se suprapune cu funcția monologului interior, cu deosebirea formală că acela este un enunț în stil direct (cf. *supra*, *2.3.4.*). Exemplele de stil indirect liber cu funcție reflexivă apar încă din primele perioade ale narației moderne, la C. Negruzzi, D. Bolintineanu sau N. Filimon.

La C. Negruzzi, în proza memorialistică, pasajele în stil indirect liber nu sînt marcate și prin schimbarea persoanei; ele pot fi identificate prin prezența unor elemente intonaționale; astfel, notarea gîndurilor personajului, redate la persoana I, nu marchează în text o opoziție de persoană:

(35) Dascălul acesta luă în ochii mei un chip măreț, academic, piramidal, neînțeles ca și sinonimele sale; mi se părea că văd un Platon, un Aristotel... *Cît mă umilise de tare! cum îmi căzuse trufia! cît mă simțeam de mic în asemănare cu băietul acel ce scria* sară *și* vie *în trei osebite feluri!* (Negruzzi, PT, 6).

Și Negruzzi, și, mai tîrziu, Bolintineanu sau Filimon utilizează stilul indirect liber ca formă de reproducere a reflecțiilor protagonistului, nu numai în proza memorialistică, ci și în narația la persoana a III-a:

(36) Precum întru toate, postelnicul Zimbolici era și întru aceasta nehotărît. *Oare să se însoare, ori să nu se însoare?* Acest gînd l-a cumpănit douăzeci de ani. (Negruzzi, PT, 63).

(37) Ea tremură gîndind că Elena o să recunoască brîul ei. *Iată o armă în mîna rivalei ei! Elena putea să-i facă rău cu acest talisman. Cel puțin el dovedea că ea fusese stafie.* (Bolintineanu, El., 246).

(38) (...) și fața i se îngălbeni ca ceara. *Să ție pe amant, ciocoiul ar fi trădat-o negreșit și ar fi pierdut pe postelnicul Andronache, care o îngrijea ca pe o domniță.* (Filimon, Cioc., 133).

2.4.2. Cînd pasajul în indirect liber reproduce o presupusă replică a protagonistului, problema se pune ca și pentru funcția reflexivă a stilului indirect liber din punctul de vedere al subiectivizării narației: în planul reproducerii indirecte, al autorului, se introduc elemente — subiective — din planul unei prealabile și presupuse exprimări directe a personajului.

Cele mai simple forme de stil indirect liber și primele din punct de vedere cronologic, care reiau, parțial sau integral, replici formulate în prealabil în stil direct, apar, cum este de așteptat, în narația primilor noștri prozatori moderni. În special V. Alecsandri utilizează această formă, poate sub influența propriei sale opere dramatice, unde apăreau asemenea reluări de replici de la un personaj la altul:

(39) Profesorul (tremurînd): *Je vous aime.*

Școlerița (cu patimă): *Je vous adore.*

Profesorul: *Je voudrais vous embrasser.*

Școlerița (iute): *Qui vous en empêche,* verișorule?

Dă-mi voie, scumpa mea, să nu urmez păn' la sfîrşitul lecţiei ; ţi-oi spune numai că din *je vous aime* în *je vous adore*, toţi galbinii luaţi din sînul ispravnicului trecea în mîinile verişorului, drept plata sîrguinţei sale.

Prin asemine chipuri şi eu, draga mea, am călătorit din pungă în pungă şi am ajuns în sfîrşit a fi proprietatea tînărului profesor de : *je voudrais vous embrasser* (Alecsandri, P, 17).

Acest tip nu apare însă la primii noştri scriitori moderni numai în această formă elementară, de reluare a unei replici deja exprimate în stil direct. Există la Negruzzi, la Bolintineanu sau la postpaşoptistul Gh. Sion, exemple de redare în stil indirect liber a unei replici *presupuse* :

(40) Acum stafia începu să tremure. Ea văzuse faţa postelnicului. *Ce va face? se înşelase : nu era postelnicul acela ce căuta* (Bolintineanu, El., 244).

(41) Toderică, care, precum am spus, era bun la inimă, se bucură că-i veniră musafiri tocmai cînd avea cu ce să-i ospăteze ; şi aşa îndată-i pofti în casă şi porunci de masă, *rugîndu-se de iertare, dacă nu-i va putea ospăta cum se cuvine unor persoane ca dumnealor, fiindu-i fără veste vizita dumilorsale* (Negruzzi, PT, 72).

Forme mai complicate de stil indirect liber nu apar în proza noastră dinainte de 1870 ; pot fi identificate doar trăsăturile fundamentale ale acestei modalităţi de redare a enunţului, trăsături care vor fi valorificate şi amplificate începînd cu ultimele decenii ale secolului, în proza lui Caragiale sau Delavrancea.

2.4.3. Aceasta este şi explicaţia faptului că distribuţia stilului indirect liber în contextul structurii generale a textului narativ din perioada analizată este deosebit de simplă. Stilul indirect liber nu alternează, practic, în textele acestei perioade, decît cu stilul indirect şi, uneori, cu stilul direct liber (neintrodus prin verb *dicendi*).

Cum era de aşteptat, trecerea cea mai frecventă se produce de la stilul indirect conjuncţional la cel liber, mai ales la scriitorii din perioada de la 1848 şi la cei care i-au continuat din punct de vedere stilistic, cînd procesul propriu-zis al instalării noii modalităţi de reproducere se poate urmări cu mai mare uşurinţă.

(42) Îmi spuse *cum*, după ce s-a cununat în Bucovina, şi a auzit de blăstămul Patriarhiei, a îmbrăţişat mai întîi religiunea catolică ; *cum* după ce s-a certat cu popii catolici, s-au făcut luterani ; *cum* apoi, după intervenţiunea lui Vodă Ghica (care-i era văr), deslegîndu-se de cartea de blăstem, a revenit la religiunea strămoşească şi după o emigraţiune de şase ani s-a reîntors în patrie. *Acuma bărbatul ei, căzînd grav bolnav de dropică, îl ducea la Viena pentru ca să-l opereze.* (Sion, SC, 388).

Alteori, mult mai rar, stilul indirect liber alternează, într-un fragment dialogat, cu stilul direct liber. Să se noteze că este vorba de un *dialog real*, cu una dintre replici în stil direct :

(43) Acolo găsesc pe cameristă că-şi făcea o boccea ca de plecare. O întreb *ce însemnează asta?* Ea îmi răspunde, surîzînd, că cocoana i-a dat drumul, fiindcă d-ei s-a dus. U n d e? — *Nu ştie.* C u c i n e? — *Nu ştie.* — Atunci sentimentul datoriei am simţit că-mi dicta să dau alarma. (Sion, SC, 386—387).

Abia sfîrșitul secolului va aduce, în proza narativă, complicatele forme compoziționale care vor caracteriza proza românească modernă, ca și pe cea europeană. În perioada care ne interesează, se înregistrează, însă, doar timide încercări de utilizare a unor formule mai complexe de expunere a enunțului narativ, de sursă romantică (în cazul monologului interior), și, în orice caz, livrescă, dar dintr-o epocă ulterioară (pentru stilul indirect liber).

3. Observații asupra compoziției textelor narative

3.0. Am putut observa din prezentarea diverselor formule de enunț utilizate în proza noastră, că structura compozițională a textului nu este, în această perioadă, deosebit de complicată. În afara mențiunilor ocazionale din expunerea precedentă, ne vom opri doar asupra a trei tehnici compoziționale bine reprezentate la începuturile prozei noastre: *intervertirea cronologică a evenimentelor*, *„povestirea în povestire"* și *romanul epistolar*.

3.1. Este probabil că artificiul cel mai simplu, în construcția unei bucăți în proză, ține de concordanța — sau lipsa de concordanță — dintre *timpul real* al desfășurării evenimentelor și *cronologia narării lor*. Cu alte cuvinte, timpul narației poate coincide sau nu cu timpul real. În genere, epocile prime din istoria povestirii — dintre care cea mai studiată a fost Renașterea — cunosc o suprapunere a celor două timpuri, astfel încît desfășurarea narației respectă strict, de cele mai multe ori, ordinea cronologică în care fragmentele acesteia s-au succedat.

Perioadele moderne, începînd cu secolul al XVIII-lea, alterează structura liniară a narației; asistăm la apariția unui procedeu destul de simplu, care constă în intervertirea ordinii evenimentelor narate, astfel încît efectul poate preceda, în text, cauza.

Proza noastră din deceniile III—VII conține cîteva asemenea exemple. Prima nuvelă a lui Negruzzi, *Zoe*, are o astfel de compoziție: prima parte, scena dintre cei doi protagoniști, este urmată, în partea a doua, de o privire retrospectivă asupra vieții eroinei; partea a III-a precede, în realitate, începutul nuvelei, căci relatează momentul inițial al intrigii; abia partea a IV-a cuprinde „finalul general" al evenimentelor narate.

Apropiată este și compoziția nuvelei *O alergare de cai*, dar intervertirile cronologice sînt combinate aici cu introducerea unor largi fragmente narate de unul dintre personaje.

Prima nuvelă a lui Alecsandri, *Buchetiera de la Florența* (1840), îmbină de asemenea cele două procedee: inversiunea cronologică și „povestirea în povestire". Introducerea din partea I se continuă normal cu partea a III-a, dar între ele se intercalează istoria vieții eroului principal, V***, povestită de el însuși. Nici suita narației din *Mărgărita* (1853) nu este cea logică din punctul de vedere al timpului real. Nuvela începe cu mijlocul cronologic, nunta Mărgăritei; capitolele II, III și IV continuă cu relatarea evenimentelor petrecute înaintea acestui moment; capitolul V

Scanned with OKEN Scanner

urmează cronologic după capitolul I, în fine sfîrșitul narației desfășoară în succesiune normală capitolele VI, VII și VIII.

Dintre textele analizate de noi, V. Alecsandri are o accentuată predilecție pentru această lipsă de corespondență între timpul „real" al desfășurării evenimentelor și acela al narației lor, căci și cealaltă nuvelă a sa, *Dridri*, utilizează același tip de povestire, inaugurat cu sfîrșitul și urmat de o relatare retrospectivă.

Caracterul spectaculos și facil al acestei modalități compoziționale a tentat pe mai mulți dintre scriitorii noștri din perioada 1830—1870; construcția rămîne, totuși, de cele mai multe ori la aceiași scriitori pe care i-am amintit, lineară; aceeași tehnică este perpetuată, însă, pînă în nuvelele lui Odobescu: atît *Mihnea Vodă cel Rău*, cît și *Doamna Chiajna*, cuprind astfel de „retrospective" narative, aici în special cu caracter istoric. Nu se pot urmări, în acest moment al dezvoltării prozei românești, compoziții simetrice sau măcar relativ simetrice și echilibrate, cum vor apărea mai tîrziu în proza lui Caragiale. Procedeul amintit își păstrează caracterul facil, în care elementul surpriză este, cu puține excepții, absent.

3.2. Tehnica *„povestirii în povestire"*, apropiată de ceea ce se numește narație „à tiroirs" [33], există, după cîte se pare, de la începuturile narației. A caracterizat, pe rînd, narația populară orientală (cf., de exemplu, suita narației din *O mie și una de nopți*), apoi povestirile Renașterii (*Decameronul* lui Boccaccio sau *Heptameronul* Margueritei de Navarra, care l-a avut drept model), în sfîrșit, povestirile cu caracter mai mult sau mai puțin filozofic ale secolului al XVIII-lea francez (Diderot, *Jacques le Fataliste*, de exemplu).

De sursă livrească, procedeul apare și în proza românească din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Romanul lui Alexandru Cantacuzin, *Serile de vară la țară*, este, de exemplu, astfel conceput, ca și o parte dintre scrisorile lui Negruzzi: *Pentru ce țiganii nu sînt români* (1839), *Păcală, și Tîndală* (1842) etc.

Această tehnică a „povestirii în povestire" nu poate fi separată, după cum se observă, de lipsa unei cronologii lineare în narație (cf. *supra, 3.1.)*: atunci cînd unul dintre eroi își inițiază propriul fragment narativ, discordanța cronologică apare automat, căci în suita narațiunii prime se introduce brusc un alt timp, evident anterior, diferit de acela al cadrului general, indiferent dacă acesta din urmă fusese prezentul sau tot o formă de perfect. În scrisoarea a VII-a a lui Negruzzi, de exemplu *(Pentru ce țiganii nu sînt români)*, planul A al primei povestiri este întrerupt de planul B al istoriei Sfîntului Grigorie, dar el revine mereu în cursul celei de a doua povestiri sub forma dialogului protagoniștilor, autorul și Bogonos, care întretaie mereu istoria intercalată. Semnele formale ale cadrului general al narației nu dispar, deci, complet, în utilizarea acestei tehnici. De asemenea, istoria Olgăi din nuvela *O alergare de cai* este doar un element intercalat în planul, mereu actualizat de dialog, al celor două personaje principale: autorul — auditor și Dna. B. — povestitoarea.

V. Alecsandri și-a construit în această formă povestirea *Balta Albă* 1847); scena dialogată a unei întîlniri între prieteni este cadrul în care se

[33] Cf. N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, București, 1938, p. 299—304, unde se analizează compoziția narației „à tiroirs" în *Halima*.

introduce istorisirea plină de humor a francezului ajuns pe neașteptate în primitiva localitate balneară din Valahia :

(44) — Domnule, răspunse unul din noi, nu te încrede așa lesne în descoperirea d-tale, pentru că cine știe dacă păn-în sfîrșit nu-i fi pus în frigare și ospătat de sălbaticii acestei țări?

— Domnilor, adăugă străinul rîzînd, vă înștiințez că de-oi mai ședea multe zile la masa de la tractirul d-lui Regensburg, sălbaticii ce-or vroi să mă prefacă în friptură nu or găsi pe mine decît pielea și oasele. Cu toate aceste, păn-a nu mă face jertfa descoperirei mele, dați-mi voie să vă istorisesc și eu partea cea mai curioasă din călătoria mea.

Plecînd din Paris spre a întreprinde un voiaj în Orient, lucru ce, precum știți, s-a făcut astăzi de modă, am agiuns bun sănătos la Viena ; și de aici m-am îmbarcat pe un vas de vapor cu gînd de a coborî Dunărea păn-în Marea Neagră, făr-a mă opri nicăire. (Alecsandri, P, 172—173).

Ca și formulele narative în care monologul sau monologul interior ocupă un loc important, relatarea în care apar fragmente povestite de unul sau altul dintre personaje reprezintă, în fond, un tip compozițional bazat pe dezvoltarea exacerbată, pînă la abuz uneori, a *replicii*. Fiecare dintre aceste „replici" poate constitui, la rîndul ei, cadrul pentru o nouă narație completă, avînd prezente toate formele de enunț (relatare indirectă și directă, dialogată sau monologată), iar aceste situații concretizează perfect tipul narativ reprezentat în folclor și preluat de literaturile culte, numit narație „à tiroirs".

3.3. *Romanul epistolar* este o specie bine reprezentată la sfîrșitul secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea, în literaturile franceză și engleză mai ales [34]. Aceasta este, după toate probabilitățile, sursa de inspirație a prozatorilor noștri din prima jumătate a secolului al XIX-lea, deși puțini s-au decis la a utiliza exlusiv această formulă compozițională, într-o operă integral epistolară.

Fragmentele epistolare apar, într-o măsură mai mare sau mai mică, aproximativ în toate narațiunile noastre în proză din această epocă. Nuvele ca acelea ale lui V. Alecsandri, în special *Mărgărita* și *Dridri*, cuprind largi părți epistolare, de multe ori plasate în punctele-cheie ale narației (finalul nuvelei *Dridri*, de exemplu, este o astfel de scrisoare concluzivă). În cel de al doilea roman al său, *Elena*, D. Bolintineanu introduce de asemenea numeroase fragmente epistolare, prin intermediul cărora narația evoluează normal. Scrisorile au, în asemenea situații, funcția simplă a unei replici — mai dezvoltată uneori, monologată sau cuprinzînd dialoguri în cadrul acestui monolog sui-generis —, dar nedepășind valoarea unei replici adresate.

Romanul epistolar ca formulă compozițională are, în literatura română din epoca pe care o analizăm, un singur reprezentant : *Manoil* de Bolintineanu, apărut în 1855.

[34] Un roman epistolar este acela care a dat ocazia uneia dintre primele analize structuraliste ale narației culte : romanul lui Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* ; cf. Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă suita cronologică a naraţiei este lineară, surprinde însă varietatea compoziţională pe care romanul o posedă, într-un moment în care naraţia românească nu mai cunoscuse experienţe similare.

Romanul epistolar este, în genere, ceea ce am putea numi o „falsă formă" de stil direct. Cadrul cerut de forma de bază a enunţului este adresarea directă, la persoana a II-a, către un interlocutor determinat. Dar în această limită generală, ale cărei mărci apar — cu foarte puţine excepţii — în fiecare scrisoare, se introduc de fapt — fără excepţie — cîte una sau mai multe relatări în stil indirect, eventual alte scrisori, scene dialogate sau monologuri interioare. Datorită acestui caracter compoziţional eclectic, romanul epistolar nu poate fi încadrat între speciile care valorifică stilul direct, deşi, pe de altă parte, nu poate fi nici exclus dintre acestea.

Formulă compoziţională mixtă prin definiţie, romanul epistolar poate da naştere unei variaţii de planuri, care ar lipsi într-o naraţie construită după formule tradiţionale. Este singura formă narativă din primele momente ale prozei româneşti care dă posibilitatea unei alternanţe de perspectivă asupra unuia şi aceluiaşi eveniment, privit din punctul de vedere al unor personaje diferite. Desigur, aceasta se întîmplă destul de rar în romanul analizat, căci perspectiva diferită — simultană sau succesivă cronologic — asupra evenimentelor narate va caracteriza abia proza secolului nostru şi, chiar astfel, în foarte puţine cazuri (cf., de exemplu, Camil Petrescu, *Patul lui Procust*).

Pot fi identificate, în romanul lui Bolintineanu, mai multe categorii (sau tipuri) compoziţionale de scrisori.

a) Prima categorie, cea mai „tradiţionalistă", este scrisoarea de tip introductiv, redactată exclusiv în stil indirect — după momentul adresării iniţiale la persoana a II-a —, cuprinzînd portrete, descrieri, introduceri în mediu sau în substanţa narativă a romanului. Acest tip de scrisoare nu este foarte frecvent : ele apar în introducerea acţiunii (prima şi a doua, de ex.) şi au forma unor mici relatări în stil indirect :

> (45) 2 mai. [...] Astă-dimineaţă, preumblîndu-mă prin grădină, întîlnii fără veste pe Mărioara. Nu-ţi poţi închipui ce efect mi-a făcut această întîlnire ! Voiam să intru în chiosc (pavilion) spre a mă deda meditaţiilor mele ; am găsit-o acolo ocupată cu compunerea unei ghirlande de floricele de curînd culese. După ce-mi făcui reverinţa, mă întrebă dacă ghirlandele vreodată m-au încîntat ?... eu nu-i putui răspunde, căci gura mi să închisese... ea se roşi şi, voind să-şi ascundă rumeneala, ieşi răpide din chiosc săltînd prin grădină ca o gazelă !... (Bolintineanu, Man., 10).

b) A doua categorie cuprinde numărul cel mai mare de scrisori : acelea care introduc, în contextul relatării la persoana I sau a III-a, scene dialogate. Relatarea memorialistică a scrisorii este întreruptă, deci, de fragmente narative la persoana a III-a. Dacă facem abstracţie de faptul că totul este introdus într-un cadru epistolar, acest tip de scrisori este identic cu o naraţiune obişnuită, care ar face parte dintr-o scriere memorialistică.

c) O altă tehnică, similară cu „povestirea în povestire", dar transpusă în cadru epistolar, este introducerea unei (sau unor) scrisori în

cuprinsul alteia. Nu sînt multe asemenea exemple în romanul lui Bolintineanu, iar compoziția lor este asemănătoare cu introducerea unei scrisori — prin schimbarea tipului de enunț — într-o narațiune în stil indirect:

(46) 16 mai. Voi să-ți scriu cîteva rînduri comice: astăzi, Smărăndița îmi arătă o scrisoare deschisă.

— Vrei să rîzi? mă întrebă ea. Această carte vine de la un moș al meu... Am măritat pe soră-mea, pe Elena, cu un tînăr ce-i e drag și o face fericită. Moșu-meu nu găsește ginerile de viță mare... cetește!

„*Smărăndiță!*

Ginerile ce a luat pe Elena o fi avînd multe merite, o fi învățat ca Guizot și viteaz ca Napoleon, dar tot viță de gios este! Tată-său abia era clucer și nu avea voie să poarte nici barbă! [...] *Dar tu ai stricat totul! răspunderea să cază asupra ta! eu îmi spăl mînele ca Pilat din Pont!...*" (Bolintineanu, Man., 20).

d) Cele mai rare sînt, în acest roman epistolar, scrisorile strict adresative, cele formulate exclusiv la persoana a II-a și îndreptate către un interlocutor precis, destinatarul lor; acestea nu se deosebesc, însă, de scrisorile monologate decît prin persoana verbului și a pronumelui, care în cazul monologului este persoana I:

(47) 13 iunie. *Știi tu* ce vra să zică viața de familie?! ah, dragul meu, fără Smărăndița, fără Zoe, aș fi mort!... ele sînt adese pe lîngă mine, întrecînd toate dorințele mele, întristîndu-se de întristarea mea, bucurîndu-se de cîte ori un zîmbet rătăcit îmi întinerește fața!... *tu știi*, abia sînt de douăzecișiunul de ani, cine mă vede îmi dă treizeci. (Bolintineanu, Man., 43).

e) În sfîrșit, o ultimă categorie ar fi reprezentată de scrisorile care nu au, propriu-zis, un caracter narativ, ci cuprind exclusiv o expunere adresată, de tipul monologului sau al monologului interior, dar nemarcată ca atare prin prezența unui verb *dicendi*. În rest, toate trăsăturile exprimării oral-retorice apar în aceste scrisori, ceea ce permite și asimilarea lor la monolog: exclamația, suspensia, interogația, verbele la conjunctiv cu valoare imperativă sau dubitativă, în sfîrșit persoana a II-a — generală sau cu interlocutor determinabil:

(48) 12 iunie. Un deșert amar este în inima mea!... aș voi să mor!... nimic nu mă ține pe pămînt!... ce gîndești tu despre suflet? Omul e prea neferice aice jos, ca să sfîrșească aice; prea sus prin facultățile sale ca să aibă aceeași ursită ca o reptilă!... am cîteodată minute cînd sufletul meu se îmbată de o dezmierdare cerească... Ah, cum aș voi atunce, legănat de visul de raze al inimei, să nu mă mai cobor în coperemîntul țărînos în care sînt legat!... dar... eu rămîi încă în lume... visele dulci zboară, și realitatea mă privește rînjind!... [...].

O, cărțile... iată începutul durerilor mele... cum aș fi voit să fiu muncitor de aceia ce-și trec viața în simplicitate și nu se mai comunică cu cugetările altora!... (Bolintineanu, Man., 43).

Din punctul de vedere al persoanei utilizate, se observă că romanul epistolar nu este limitat, ca, în genere, scrierile cu caracter memorialistic,

Scanned with OKEN Scanner

la persoana I ; toate variantele de scrisori prezentate dovedesc posibilitatea de a introduce, în acest tip narativ, şi persoana cea mai caracteristică relatării neutre, persoana a III-a [35].

4. Încheiere

Examinarea diferitelor aspecte ale naraţiei romantice se încheie cu analiza acestor mijloace „compoziţionale" de care dispun paşoptiştii şi postpaşoptiştii. Cronologic, ne aflăm în momentul apariţiei lui Eminescu, dar, din motive metodologice, am preferat să ne oprim la anul 1870, adică înainte de proza eminesciană.

Caracterul insolit al analizei întreprinse pînă acum rezidă, după cum se poate vedea, în ignorarea desfăşurării cronologice sau, mai bine zis, în trecerea ei pe plan secund. În centrul analizei a stat complicarea structurală a formelor naraţiei, prezentarea elementelor pe care aceasta le-a cîştigat în complexitate. Uneori, această rafinare a stilurilor alocuţiei corespunde desfăşurării în timp, alteori formulele mai sofisticate de adresare apar din primii ani ai perioadei care ne-a interesat (şi Negruzzi constituie cazul cel mai frapant). Este de la sine înţeles că, procedînd astfel, am privit întreaga proză românească dintre 1830—1870 drept o unitate, iar diferenţele importante de valoare literară au fost şi ele examinate în subsidiar : în schema noastră — o schemă distribuţională şi cantitativă — Sion a stat alături de Odobescu, iar Asachi alături de Negruzzi deoarece, dincolo de valoarea fiecăruia dintre ei, serveau de exemple într-o nouă perspectivă asupra naraţiei.

Dacă s-ar formula pentru romantismul românesc o concluzie de ordin general, aceasta ar putea fi următoarea : în perioada 1830—1870, naraţiunea romantică românească nu numai că nu dispune de forme proprii, dar asimilează formule narative eterogene, în raport cu originea lor europeană. Variante actualizate de povestire clasică se îmbină, uneori în aceeaşi operă, cu inovaţii romantice recente (acronii sau romane epistolare). Faptul acesta a fost observat şi demonstrat, pînă acum, la nivel tematic, dar analiza structurii narative îi conferă o dimensiune nouă.

[35] Cf. şi Mihaela Mancaş, *Istoria limbii române literare. Perioada modernă (Secolul al XIX-lea)*, Bucureşti, Tipografia Universităţii, 1974, p. 87—123.

Scanned with OKEN Scanner

UNITATE ŞI DIVERSIFICARE PROZODICĂ ÎN POEZIA ROMANTICĂ ROMÂNEASCĂ

GABRIELA DUDA

1. Lucrări consacrate prozodiei la începutul secolului al XIX-lea sînt puţine la număr şi precare sub aspectul conţinutului, ceea ce se explică prin absenţa unei conştiinţe artistice pe deplin închegate, dar şi prin obedienţa faţă de modelele străine (greco-latine, în special), neconforme cu spiritul limbii noastre. Din această cauză, puţinele scrieri ce s-au ocupat de versificaţie („tratat" ar părea un termen excesiv pretenţios), nemaiamintind aici capitolele gramaticilor din secolul al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea [1], rămîn inoperante, ele nu au ecou în epocă şi nu coordonează în nici un fel creaţia artistică.

Amintim doar pe cîţiva dintre cei care l-au precedat pe Heliade Rădulescu în opera sa de teoretician, pentru ca un comentariu mai amplu asupra *Cursului* său să-şi găsească cadrul adecvat şi proporţiile reale.

1.1. Costachi Conachi în *Meşteşugul stihurilor româneşti* [2] este încă foarte departe de ceea ce ar trebui să fie un manual de versificaţie, ca organizare a materialului şi terminologie. Nu există, între altele, nici o schiţă de tipologie a versurilor în funcţie de ritm, nici o discuţie privitoare la „enjembement" (pe care de altfel îl foloseşte subtil în creaţia sa lirică [3]) etc. Pe de altă parte, problemele de prozodie sînt amestecate cu cele de

[1] Pentru capitolele consacrate prozodiei în gramaticile româneşti vechi v. N. I. Apostolescu, *L'ancienne versification roumaine*, Paris, Champion, 1909, p. 69—75 şi 81—85. Este de remarcat concluzia lui N. I. Apostolescu privitoare la G. Săulescu: „Săulescu semble être donc le premier théoricien de la versification moderne roumaine" (p. 84). Argumentul îl constituie următorul citat din Săulescu: „La prosodie roumaine en se basant sur l'harmonie du ton [= l'harmonie qui résulte de la combinaison des accents toniques?] ne souffre pas les pieds qui consistent en des syllabes longues seulement, comme est entre les bissyllabes le spondée" (apud N. I. Apostolescu, *L'ancienne versification*, ed. cit., p. 84). Mai pot fi menţionate aici: *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulilor şi orînduielilor gramaticii româneşti, adunate şi alcătuite de dumnealui Ianache Văcărescu cel de acum dikeofylax a Bisericei cei mari şi mare vistier a Prinţipatului Valachiei*, 1787; *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticeşti de D. Vornicul Iordache Golescu, fiul răposatului Banului Radul Golescu*, 1840 (cu indicaţii mai mult decît sumare despre rimă, măsură şi cezură); v. pentru prezentarea şi discutarea acestor lucrări Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă. Studiu istoric şi teoretic asupra versului liber*, Bucureşti, E. L, 1966, p. 111—114 şi Al. Rosetti, B. Cazacu şi L. Onu, *Istoria limbii române literare*, I, *De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea*, Bucureşti, Editura „Minerva", 1971, p. 507—511 şi 535—545 (aceasta din urmă, cu insistenţă asupra terminologiei, a folosirii neologismelor, după cum era şi firesc). V. de asemenea L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Editura „Minerva", 1971, p. 109—112 (pentru *Gramatica* lui Eustatievici şi *Gramatica* lui Macarie).

[2] C. Conachi, *Scrieri alese*, Bucureşti, E.L, 1963, p. 6—30; pentru descrierea tratatului v. L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 118—122.

[3] P. Cornea, *Originile romantismului românesc, Spiritul politic, mişcarea ideilor şi literatura între 1780—1840*, Bucureşti, Editura „Minerva", 1972, p. 312.

Scanned with OKEN Scanner

retorică, de vreme ce capitolul al VI-lea *(Pentru frumusăţa stihurilor)* tratează despre metaforă şi comparaţie (pe care Conachi o numeşte în stilul său arhaic-perifrastic „asălmuire"). În plus, Conachi nu cunoaşte termenul de cezură, de rimă [4]; versurile („stihurile") sînt împărţite în „drepte", „încurcate" şi „slobode", dintre care primele două tipuri corespund strofelor cu rime plane, îmbrăţişate şi împerechiate, iar al treilea este un tip mixt. Dar între alte recomandări, viciate de folosirea unei terminologii greoaie, se găseşte o precizare surprinzătoare prin bunul ei simţ şi prin firescul observaţiei: „Dar la nişte întîmplări ca aceste, întru care să poată face prefacere în multe feluri, dascăl şi povăţuitor adevărat trebuie să fie auzul şi obiceiul după care se vorbeşte" [5]. Se poate intui aici o încercare — fie şi empirică — de depăşire a stadiului analizei cantitative a versurilor, proprii canoanelor greco-latine.

1.2. Fără a insista prea mult asupra unei compilaţii modeste ca cea a lui George Radu Melidon (*Regule scurte de versificaţie română*, Iaşi, Tipografia Buciumului, 1858), în care demnă de interes este doar toleranţa manifestată faţă de versul alb (nerimat) (cu exemplificări din traducerea *Iliadei* de către C. Aristia), ne vom opri la *Elementele* lui Timotei Cipariu [6]. Aşa cum observa şi Vl. Streinu, cu T. Cipariu prozodia se separă de gramatică, devine formal o disciplină autonomă [7]. Ceea ce interesează în lucrarea lui Cipariu, unde calcul după modelele clasice este şi mai evident (pentru că se adaugă terminologia şi ambiţia vană de a strămuta pe teren românesc o serie de metri inexistenţi, în fapt, în poezia noastră) este încercarea de a uni într-o teorie unitară trei modalităţi de versificaţie: prozodia greco-latină, prozodia arabă (ambele cantitative, dar cea arabă prezintă şi rimă, „cadenţă finală", mai precis) şi cea modernă, accentuală Teoria lui Cipariu, eclectică, conciliantă, poate fi rezumată în felul următor: metrul modern este rezultatul unei identificări a accentului cu cantitatea, ceea ce atrage după sine şi folosirea piciorului ca unitate delimitatoare a versului. Pe de altă parte, „cadenţa finală" a fost împrumutată versului modern de la arabi. Consecinţa unui asemenea punct de vedere este cea firească: deşi distinge cantitatea de accent, Cipariu rămîne prizonierul propriei teorii, în încercarea de a aplica versului românesc schema de analiză clasică, bazată pe împărţirea în picioare. Faptul apare cu atît mai ciudat, cu cît exemplificările sînt luate în bună parte din Gr. Alexandrescu, V. Cîrlova etc.

1.3. Voinţa de sinteză care marchează *Cursul întregu de poesie generale* [8], ca şi ansamblul creaţiei sale, îl desemnează deci pe Heliade ca pe cel mai important teoretician al formei poetice din epocă, ceea ce

[4] V. I. Ştefan, *Evoluţia terminologiei privitoare la „rimă" în limba română literară*, „Limba română", XIV, 1965, nr. 3, p. 399—405. Articolul evidenţiază, prin compararea definiţiilor (luate fie din lucrările lui C. Conachi, T. Cipariu, I. H. Rădulescu, fie din dicţionarele epocii: P. Poenar, T. Aaron, G. Hill, *Vocabular franţezo-românesc după cea din urmă ediţie*, tom I—II, 1840—1841 sau I. Negulici, *Vocabular român*, Bucureşti, Tipografia Colegiului, 1848), labilitatea terminologiei, inconsistenţa ei, corolar al unei insuficiente maturizări a interesului pentru problemele de poetică şi versificaţie.

[5] C. Conachi, *op. cit.*, p. 15.

[6] T. Cipariu, *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, Blaj, 1860.

[7] Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 115.

[8] Ion Heliade Rădulescu, *Curs întregu de poesie generale*, I, Bucureşti, 1868.

face ca referinţa la această lucrare să devină indispensabilă pentru orice studiu consacrat prozodiei româneşti din perioada romantică. Faţă de articolele publicate anterior în „Curierul românesc" şi „Curier de ambe sexe" [9], capitolele din *Curs* consacrate versificaţiei aduc nu atît date esenţial noi (existente totuşi, laolaltă cu opinii amendabile şi locuri comune), ci dobîndesc mai curînd o altă importanţă în structura programatică a lucrării, cristalizînd constante ale gîndirii sale teoretice. Dar se cuvine a fi făcută o observaţie, fără de care perspectiva asupra operei de teoretician a lui Heliade s-ar falsifica: articolele din 1838—1839 sînt scrise pentru public, cu scopul esenţial de a semnala unele probleme de prozodie şi compoziţie a poemului, necesare unor contemporani neavizaţi, avînd ca fundament o discutare a fizionomiei literaturii române în acel moment. La 1868 însă, punctul de vedere se schimbă, căci într-un fel capitolele teoretice din *Curs* devin în mare măsură o *justificare* şi o *explicitare* a propriei creaţii. Va trebui deci ca permanent să avem în vedere acest caracter *individualist*, faptul că în numeroase împrejurări Heliade a teoretizat *pentru sine şi plecînd de la propria operă*, ceea ce modifică raportul dintre teoria sa şi literatura epocii. Reperul pe care îl vom căuta este unul *orientativ* şi se sprijină pe ideea că întreaga activitate literară a lui Heliade este adînc consonantă cu spiritul vremii sale, voinţa de sinteză se conjugă mereu cu voinţa de asimilare, de sincronizare.

Relativa insistenţă cu care se opreşte asupra unor probleme de formă poetică este revelatoare nu atît prin ea însăşi, ci mai curînd prin *efortul de codificare* ce dublează şi individualizează acest demers teoretic: faptul, paradoxal în aparenţă, se constituie drept o consecinţă firească a penuriei lucrărilor de retorică şi de versificaţie care să fi putut fixa o tradiţie a scrisului artistic în Ţările Române şi să-i fi impus autoritatea. De aceea, într-o epocă în care emanciparea de tirania clasicismului era o chestiune pe cale de a fi definitiv elucidată, Heliade oferea prin *Cursul* său un curios exemplu de dogmatism, amestecat cu modernitate receptivă. Dacă la 1838—1839 *Despre versificaţie* şi *Răspuns. Despre metru* aveau un incontestabil caracter polemic, paginile din *Curs* consacrate versificaţiei îşi modifică semnificaţia, în sensul accentuării principiului normativ, dar în cu totul alt mod decît *Elementele* lui Cipariu, pentru că Heliade este un romantic, un modern care încearcă să se supună deliberat rigorilor clasiciste, acceptînd şi promovînd constrîngeri prozodice şi de compoziţie dintre cele mai variate, cu sentimentul necesităţii şi cu dorinţa precizării normelor scrisului frumos, în sensul cultivării echilibrului formal. Sub acest unghi, Heliade nu mai apare ca un teoretician ce ar fi ignorat cu obstinare opoziţia clasicism-romantism [10]; dimpotrivă, fiind conştient de necesitatea autorităţii valorilor consacrate, el încearcă o conciliere a antagonismelor

[9] I. H. Rădulescu, *Despre versificaţie*, „Curierul românesc", IX (1838), decembrie, supl. nr. 8, p. 1—5; *Respuns. Despre metru*, „Curierul românesc", X (1839), p. 558—562; [*Despre metru saficu*], „Curier de ambe sexe", V (1844—1846), nr. 3, p. 161—162.

[10] Pentru problema controversată şi mult mai complexă a raportului clasicism-romantism la Heliade: v. D. Popovici, *Ideologia literară a lui Heliade Rădulescu*, Bucureşti, Editura „Cartea Românească", 1935, în special p. 66—86 şi P. Cornea, *Originile*, ed. cit., p. 538—574. Afirmaţia lui D. Popovici (*op. cit.*, cap. V — *Poezia: versificaţie şi stil*, p. 130) o considerăm mult prea categorică: „După cum în ceea ce priveşte poezia Heliade n-a putut stabili niciodată o demarcaţie limpede între clasic şi romantic, tot aşa în ceea ce priveşte versificaţia el n-a putut disocia niciodată definitiv ceea ce era antic de ceea ce era modern, ceea ce era latin de ceea ce era român.

Scanned with OKEN Scanner

(relative, desigur) şi fundamentarea unei teorii sintetice a cărei bază, în esenţă clasică, este continuu minată de elemente romantice. Invocarea lui Lamartine sau a lui Victor Hugo ca maeştri incontestabili ai virtuozităţii poetice nu constituie cel mai neglijabil dintre ele.

Firește, principiile nu sînt întotdeauna respectate de practica creaţiei literare, *Cursul* nu cuprinde toate formele prozodice întîlnite în poezia lui Heliade, dar interesează aici distanţa dintre aceste principii de poetică cîteodată anacronic clasicistă şi opera scriitorului, cu zonele ei de monotonie şi surpriză.

1.3.1. Tipul normativ şi sintetic este prezent în cîteva dintre recomandările generale pe care Heliade le face: considerarea caracterului funcţional al anumitor metri (endecasilabul — vers cu sonorităţi grandioase, potrivit genului solemn, spre deosebire de alexandrin, mai potrivit, prin curgerea sa lentă, meditaţiei grave[11]); atenţia acordată calităţii rimelor[12]; recomandarea cezurei „plane" (feminine)[13]. Pe aceeaşi direcţie a formulărilor restrictive, în cea mai bună tradiţie clasicistă, Heliade condamnă asonanţele[14], „enjembement"-ul (trecerea sensului de la o strofă la alta)[15] sau limitează numărul versurilor în strofă pînă la 10, precizînd că prima strofă determină pentru celelalte numărul versurilor, dispoziţia rimelor, tipul cezurii[16].

În afara acestor recomandări restrictive, menite să configureze un ideal de compoziţie clasic, într-o perioadă de efervescenţă romantică şi de superbă desconsiderare a regulilor (în bună parte pentru că ele nu avuseseră — pe tărîm românesc — o formulare de principiu clară), Heliade oferă comentarii privitoare la poezia populară, pentru care manifestă un entuziasm neostenit, de vreme ce, făcînd omagiul cuvenit lui Alecsandri pentru actul său de cultură, afirma: „În limba populară se simte adevăratul geniu al limbei [...]. Acest geniu se vede în toate cîntecele populare, în doinele culese de excelentul şi graţiosul nostru poet V. Alecsandri. Acesta a străbătut prin toate legendele sau basnele populare ale României, în care o pană ca a lui Victor Hugo şi-ar colora şi varia cu atîta putere şi originalitate stilul său"[17]. *Geniul limbii* (concept romantic esenţial!), în teoria lui Heliade puternic determinat de particularităţi naţionale şi locale, acţionează aproape ca o fatalitate, deopotrivă pentru creatorul anonim, ca şi pentru cel cult. Cu această optică, scriitorul va vorbi despre sensibilitatea poetului popular faţă de ritm şi măsură, faţă

Faptul acesta îl determină să aplice versului român regulile versificaţiei clasice. Studiind versul poporan, ei [recte: el] stabileşte două apropieri esenţiale cu metrica latină, pe care le extinde apoi asupra întregii versificaţii culte române. Cea dintîi se referă la rimă, a doua la cantitatea silabelor". Capitolul a cărui premisă de discuţie am citat-o se sprijină pe o analiză a articolelor publicate în anii 1838—1839 şi a paginilor consacrate versificaţiei, din volumul I al *Cursului*.

[11] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LXXVIII—LXXXI (pentru discuţia privitoare la endecasilab) şi p. LXXXII—LXXXIV (pentru alexandrin, în legătură cu care face următoarea observaţie, marcînd preferinţa pentru acest metru: „Această măsură fu pînă acum cea mai favorabilă Românilor în epopee, tragedie, odă, şi mai vîrtos în versurile cele nerimate", p. LXXXIII).

[12] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LXIX—LXXII.

[13] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LXV: „Cezura este mult mai fericită cînd se termină în troheu — ∪, sau vorbă plană decît în *iamb*."

[14] V. supra, nota 12.

[15] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LXIV.

[16] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. XCLII.

[17] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LIII.

Scanned with OKEN Scanner

de respectarea cu rigoare a cezurii, în detrimentul rimei, resimţită ca un lux [18].

Cursul nu consemnează — aşa cum am mai amintit — toate formele metrice folosite de poet [19], iar o seamă de metri sînt absenţi din poezia sa, dar lor li se consacră un atent comentariu (dodecasilabul fără rimă, de origină bizantină, pe care îl consideră, probabil, anacronic, de vreme ce face precizarea că un asemenea metru se recomandă pentru odă sau tragedie [20], ori octosilabul iambic, folosit şi de Iancu Văcărescu, dar pe care nu-l agreează [21]). Aşadar, nu există un paralelism perfect al teorie cu practica creaţiei poetice.

1.4. Analiza poeziei epocii (de la 1826 pînă la 1870) duce la concluzia că se poate desprinde o mişcare de acceptare, de preluare sau de ignorare a unor metri şi forme strofice, procese ce se integrează într-un complex, adeseori imposibil de disociat în datele sale fundamentale. Din această perspectivă, *Cursul* reprezintă un caz de anacronism pentru anul 1868, comparat cu ceea ce oferea creaţia literară a epocii (un Bolintineanu sau un Alecsandri, înainte de toate), dar nu mai puţin important, el constituind un moment de sinteză teoretică pentru Heliade, şi chiar pentru literatura acelui timp.

Distanţa care măsoară îndepărtarea creaţiei literare de preceptele normative ale lui Heliade ne îndreptăţeşte să vorbim de o evoluţie — e adevărat, lentă şi greu de sesizat la prima vedere — în sensul „cuceririi" de noi libertăţi formale, pe care poezia anilor 1830—1840 nu le cunoscuse sau, în orice caz, nu le cultivase cu asiduitate. Putem distinge două etape — din punctul de vedere al analizei tipurilor prozodice şi al circulaţiei lor — etape ce nu trebuie înţelese rigid, într-o strictă delimitare cronologică [22]; disocierea etapelor este relativă, oarecum fluctuantă;

[18] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LX : „În versurile populare ale României, se vede iar prin *instinct* [subl. ns.] că măsura şi cezura au fost cu rigoare respectate ; rima, ca un lux, fu mai puţin observată". În lucrarea citată anterior, L. Gáldi consideră observaţia curioasă, dar importantă pentru analiza formelor prozodice în creaţia poetică a lui Heliade, deoarece ea ar explica încercările poetului în domeniul versului nerimat („endecasillabi sciolti", *Introducere*, ed. cit., p. 152). E posibil, însă, ca Heliade, bun cunoscător de folclor, să fi avut în vedere gradul înalt de convenţionalitate pe care îl prezintă *sistemul rimelor* în poezia populară, cît şi numeroasele asonanţe şi, de aici, să fi emis ipoteza unei neglijări a rimei, în favoarea ritmului (susţinut adesea şi de melodie). Nu credem că D. Popovici are pe deplin dreptate atunci cînd pune neglijarea rimei de către Heliade pe seama influenţelor clasicizante, făcînd din aceasta un argument împotriva aderenţei poetului la romantism *(Ideologia*, ed. cit., p. 138—139). Mai aproape de adevăr ni se pare a fi N. I. Apostolescu, prin următoarea observaţie : „On doit observer toutefois que la *rime* — qui dans la rythmique française est un élément principal, étant „un moyen de marquer la mesure" [.....] la rime pourrait être facultative dans la versification roumaine " *(L'ancienne versification*, ed. cit., p. 18—19).

[19] Sînt enumerate, cu exemplificări din Iancu Văcărescu, formele scurte trohaice şi iambice, în special hexasilabul şi heptasilabul. În ceea ce priveşte folosirea octosilabului, se remarcă frecvenţa lui la Iancu Văcărescu *(Curs*, I, p. LXXVI).

[20] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LXXXII.

[21] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LXXVI—LXXVII ; v. pentru detalii şi L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 164.

[22] O delimitare cronologică strictă ar fi uneori imposibilă şi inutilă. Creaţia unor poeţi ca I. H. Rădulescu sau Gr. Alexandrescu trece cu mult de etapa de început a poeziei moderne, ca limită strict cronologică, dar ei trebuie să fie judecaţi după volumele care îi definesc în liniile esenţiale ; ceea ce urmează acestor volume este, în mare măsură, o reluare a propriei formule poetice, o dată descoperită. Aceeaşi observaţie poate fi făcută şi în legătură cu V. Alecsandri, a cărui activitate literară depăşeşte, de fapt, romantismul.

Scanned with OKEN Scanner

perioadele se pot suprapune pentru anumite caracteristici, iar pentru altele această disociere devine frapantă. Dificultatea relativă a unei periodizări absolute nu este însă decît reversul unui fenomen de „ardere a etapelor" [23] şi de continuitate, care trebuie considerat în aspectele sale dinamice.

Un punct de reper în analiză îl poate constitui însă primul volum al lui V. Alecsandri, *Doine şi Lăcrămioare* (1853), a cărui importanţă considerabilă în orientarea poeziei noastre culte spre alte zări a fost aceea de a contribui esenţial la eliberarea sensibilităţii din constrîngerile formale, generate de o prozodie adeseori hibridă sau nesigură [24]. Există, înainte de 1853, o altă manieră de a scrie, de a organiza formal ideea poetică; umbrele anacreontismului se estompează, fără să dispară cu totul, pentru ca accente, atitudini lirice ale poeziei de început de secol să apară, în chip surprinzător, la poeţii care se afirmă după 1850. Înainte de această dată însă, gravităţii profetice sau elegiace i se adaugă o tehnică a versului discursiv, cu largi cadenţe, uneori deficitar ca realizare prozodică. Această observaţie vizează, în primul rînd, pe Heliade Rădulescu, dar şi pe discipolii săi, Vasile Cîrlova şi Grigore Alexandrescu, pe Costachi Negruzzi, C. A. Rosetti sau Cezar Bolliac [25].

2. Introducerea anumitor forme prozodice are, mai ales la Heliade, un caracter de exerciţiu, în bună parte livresc. Dar această primă pleiadă de poeţi moderni consacră cîteva tipuri metrice care vor deveni ulterior forme definitorii pentru întreaga poezie a epocii romantice.

2.1. Este vorba, mai întîi, de „cristalizarea" alexandrinului românesc [26], mult discutat de Heliade în *Curs* şi apreciat pentru noblețea

[23] Pentru detalierea acestui concept metaforic, v. P. Cornea, *Originile*, ed. cit., p. 516.

[24] De remarcat observaţia judicioasă a lui Şerban Cioculescu (în Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, Bucureşti, Editura „Casa Şcoalelor", 1944, p. 96 : „Înainte de a da *Pasteluri*, în care viziunea şi arta sa ajung la maturitate, Alecsandri e un poet de care trebuie să ţină seama istoriceşte oricine priveşte evoluţia versului românesc, în sensul mlădierii, clarităţii şi armoniei. Fără a fi artist, adică migălitor al perfecţiunii formale sau căutător de efecte, poetul *Doinelor şi lăcrămioarelor*, al *Suvenirurilor* şi *Mărgăritărelelor*, prin înzestrare firească a contribuit ca nimeni altul la descîlcirea şi limpedea toarcere a versului".

[25] Pentru citarea exemplelor au fost folosite următoarele ediţii : Ion Heliade Rădulescu, *Opere*, I, ediţie critică de V. Drimba, Bucureşti, EPL, 1967 ; Grigore Alexandrescu, *Opere*, I, ediţie critică de I. Fischer, Bucureşti, ESPLA, 1957 ; Cezar Bolliac, *Opere*, I, ediţie de A. Rusu, Bucureşti, ESPLA, 1955 ; Costache Negruzzi, *Opere complete*, II, *Poezii*, Bucureşti, Editura „Minerva", 1909 ; C. A. Rosetti, *Ceasurile de mulţumire*, Bucureşti, 1843.

[26] Pentru discutarea originii alexandrinului românesc v. L. Gáldi, *Problèmes de versification dans les pays danubiens* („Helicon", tome V, 1944, fasc. 1—3, p. 95) ; autorul citat reia ipoteza unei adaptări a „martelliano" — lui *italian* în poezia română, datorită diferenţelor existente faţă de alexandrinul francez modern, prin cezura feminină non elidată : „Tandis qu'en français *l'e* caduc de la fin du premier hémistiche doit être nécessairement rattaché par élision à la voyelle initiale de l'hémistiche suivant [...], en roumain — de même qu'en italien — on ne constate rien de pareil : la dernière voyelle atone du premier hémistiche reste intacte de sorte que ce vers peut s'identifier avec les variantes anciennes et populaires de l'alexandrin français :". Acest punct de vedere îl reproduce, fără nici un fel de modificări, pe acela expus într-o lucrare anterioară a autorului : *Le origini italo-grechi della versificazione rumena*, Roma, Cremonese Libraio-Editore, 1939) ; dăm pentru edificare cîteva precizări cuprinse în această lucrare : L. Gáldi distinge două tipuri de alexandrini : a) alexandrini folosiţi în poezie nostrofică, catalectici (deci de tip F(M)M) şi b), alexandrini folosiţi în poezie strofică, introduşi în literatura română de Heliade, datorită unui model italian : „Prima di terminare questo capitolo, debbiamo osservare che, malgrado l'influsso preponderante della cultura francese in Rumania, l'alessandrino classico dei Francesi non potè mai penetrare nella poesia rumena, il cui mezzo di espressione è una lingua romanza di tipo schiettamento meridionale. Per rendere l'alessandrino francese,

sa expresivă [27]. O parte importantă a creaţiei lui Heliade constituie o exersare a acestui metru în diferite combinaţii strofice, dintre care cea mai des folosită şi care a făcut „carieră" în epocă este catrenul cu rime masculine şi feminine alternante *(abab)*. Tipar formal definitoriu pentru elegia sau meditaţia de inspiraţie lamartiniană, catrenul *abab* caracterizează poezia lui Heliade pînă către 1850 în *Serafimul şi Heruvimul sau Mîngîierea conştiinţei şi mustrarea cugetului* (parţial, căci poemul are un caracter heterometric), *Destăinuirea*, *O noapte pe ruinurile Tîrgoviştei*, *La Maria*, *Imn de dragoste*, *La un poet exilat*, *La Elvira*, *Ingratul*, *La Rodolfo*, *20 decembrie 1843*, *Zburătorul*, *La o mireasă*, *G. B.*, *Cununia*. După 1850 prezenţa alexandrinului în catrene cu rime *abab* şi alternanţă regulată a clauzulelor masculine şi a celor feminine este sporadică *(Poezia*, *La Maria*, *Serafita)* [28]. Gr. Alexandrescu, a cărui prozodie este relativ monotonă, foloseşte alexandrinii în catren în multe dintre elegiile şi meditaţiile sale *(Anul 1840*, *Candela*, *Suferinţa*, *Încă o zi*, *Un ceas e de cînd anul trecu*, *Meditaţie*, *Barca*, *Eliza*, *Mîngîierea*, *Mulţumirea)*. Poezia lui Cezar Bolliac manifestă, în schimb, o energie a accentelor deosebită şi un ritm al versului mai puţin contrafăcut; dispunerea discursului liric în forma catrenului *abab* devine o formă obişnuită a mediaţiei sale lirice *(La C****, *Pe un album*, *La MG*, *La ****, *Pe malul Dunării*, *La prinţesa K. Trubeţcoi*, *Viaţa-mi se strecoară*, *Aş vrea precum se vede să-ţi mai aduci aminte*, *O dimineaţă pe malul lacului*, *Ah! Las'să-mi curgă-ast aer)*. Exersarea alexandrinului conferă însă multor pagini, notabile atunci cînd sînt detaşate de contextul operei, o monotonie imposibil de evitat la lectură; alternarea clauzulelor masculine şi feminine — trăsătură de altfel de o mai largă circulaţie, a cărei considerare drept o influenţă a poeziei franceze a devenit un loc comun [29], este de multe ori mecanică, nici un element de surpriză nu intervine pentru a sparge rigiditatea tipa-

iRumeni dovettero ricorre al martelliano, le cui radici lontane risalgono all' antica lirica italiana e, in ultima analisi, al *settenario giambico* della poesia greco-latina" (p. 44). O modificare a acestui punct de vedere categoric se poate remarca în *Introducere* (ed. cit., p. 141 şi 161); problema filiaţiei străine nu mai este pusă atît de net, cu atîta stringenţă; se remarcă similitudinea de structură a versului, fără ca aceasta să fie exclusiv atribuită unei influenţe externe. Credem că această ultimă ipoteză, coroborată cu cea expusă de Vladimir Streinu *(op. cit.*, p. 127 şi urm.), ar duce la o clarificare substanţială a problemei. În privinţa disocierii alexandrinului de alte forme ale versului lung, Vladimir Streinu precizează, făcînd dreptate totodată primilor noştri poeţi moderni, importanţa pe care o are travaliul necontenit pentru cristalizarea unei expresii adecvate spiritului limbii noastre: „Astfel privind lucrurile, alexandrinul românesc este versul de 14 silabe; el s-a impus primilor noştri poeţi adevăraţi ca expresie ritmică firească, spontană şi felurit armonioasă, a rezistat încercărilor arbitrare de deslocuire, pe care pînă la urmă le-a înăbuşit, a intrat în compunerea celor mai numeroase şi mai cunoscute poeme versificate, chiar dacă în aceasta s-ar cumpăni pînă la un punct cu versul de 16 silabe, a fost primit cu familiaritate de mai toţi poeţii români şi poate fi urmărit ca tradiţie de vers lung în genurile cele mai deosebite". Dealtfel, Vladimir Streinu subliniază cu dreptate *(op. cit.*, p. 126) că „martelliano"-ul este pentru limba italiană un vers hibrid, necaracteristic, ceea ce poate constitui un argument împotriva ipotezei lui L. Gáldi, menţionate mai sus.

[27] V. *supra*, nota 9, articolul din „Curierul românesc" *(Despre versificaţie)*, consacrat volumului de poezii al lui Gr. Alexandrescu; de asemenea, *Curs*, I, p. LXXXII şi urm.

[28] Această încercare de analiză vizează doar creaţia originală; particularităţile traducerilor ar putea constitui o cercetare independentă, de interes pentru cine urmăreşte statornicirea unor forme metrice în poezia românească originală, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Din această pricină, referirile la traducerile de poezie vor fi sporadice, nesistematice, în sensul unei investigaţii detaliate şi deliberate.

[29] V. L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

rului consacrat. Alexandrinul are — în majoritatea situaţiilor —, cezură mediană, feminină (sau plană), terminată în troheu, după recomandarea lui Heliade, dar şi prin autoritatea modelului ales — Lamartine —, urmat cu veneraţie, căci poeţii anilor 1830—1840 sînt lamartinieni, mai curînd în formă, decît în substanţă interioară de gîndire şi trăire poetică.

Cu toate acestea, pot fi menţionate, ca excepţii de la regula alternanţei FM/FF, remarcabilul sonet *Adio la anul 1832* (Heliade)[30], *Ruinurile Tîrgovişteі* (Cîrlova) sau *Trecutul. La mănăstirea Dealului* (Gr. Alexandrescu); toate aceste exemple se caracterizează prin prezenţa exclusivă a clauzulelor masculine[31]. Variante cu cezură masculină apar foarte rar la Gr. Alexandrescu (în fabule)[32] şi la C. Negruzzi (*Melancolie*: „În inimă-mi s-a'nfipt // un ghimpe veninos, / Şi pătimesc, şi văd, // şi simt că sînt gelos", p. 27); varianta MF apare şi la Iancu Văcărescu, în *La portretul maicii mele*[33]. Tipurile MM şi MF constituie forme arhaice ale metrului, ceea ce îndreptăţeşte concluzia că în această privinţă Heliade intuise bine şi sesizase modernitatea formei cu cezură feminină.

2.2. Alexandrinul, în variantele cristalizate de Heliade şi de Gr. Alexandrescu, prezintă şi alte modalităţi de combinare strofică. Frecventă (mai puţin la Heliade, mai mult la Gr. Alexandrescu şi la C. Bolliac) este sextina *aabccb*, cu versul (b) scurt (un emistih, de preferinţă catalectic); modelul se găseşte şi în acest caz la romanticii francezi[34].

C. Bolliac foloseşte mult această combinaţie strofică (aproape exclusiv cu alexandrini, alternînd cu versuri scurte, catalectice; într-un singur caz, în poezia *La muza mea*, sextina *aabccb* ia forma 14—14—6——14—14—13). Cîteva dintre piesele de rezistenţă ale liricii sale şi care i-au consolidat renumele de poet umanitarist sînt scrise în sextine energice de tipul *AAbCCb*: *Carnavalul*, *Fata de boier şi fata de ţigan*, *Autopsie*, *Muncitorul*, *Sila*, dar realizarea memorabilă este *Suzana*: la cadenţa regulată, gravă, a ritmului (rar alterată de o deplasare a accentului, precum: „Ochiu-cel viu şi negru în ceruri s-aţintează", defect mult condamnat de Heliade), se adaugă şi sonorităţile aproape parnasiene ale rimei savante, care modifică dintr-o dată percepţia întregului[35]:

[30] Cu rimele primei strofe în *-ing*, ceea ce conferă versurilor o adîncire a sonorităţii, pe care din păcate Heliade nu a mai cultivat-o, rimele sale fiind, de regulă, banale.

[31] Pentru evoluţia alexandrinului primitiv francez (FM), v. Paul Verrier, *Le vers français*, tome II, *Les mètres*, Paris, Didier, 1932, p. 181 şi urm. Alexandrinul cu clauzulă masculină este interpretat de L. Gáldi ca fiind de origine neogreacă (*Le origini italo-grechi*, ed. cit., p. 43): „Sotto questo riguardo, il verso di 13 sillabe si stacca nettamente da quello di 14 sillabe. Il primo, che è usato dal Cârlova e dai suoi seguaci sopratutto in componimenti non strofici, è certamente di origine neoellenica"; V. de asemenea şi L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 162.

[32] Este greu de stabilit dacă în aria de cuprindere a unei asemenea investigaţii, fabulele lui Gr. Alexandrescu îşi au locul. Autoritatea modelului clasic (La Fontaine) este atît de evidentă, încît supleţea şi marea varietate a versului trebuie privită ca o chestiune de *codificare şi normă*, impusă de genul ca atare, mimînd firescul şi cultivînd stilul colocvial, şi nu ca o manifestare a libertăţii prozodice a poetului. Gama formelor heterometrice poate fi considerată doar în creaţia lirică, iar menţionarea lor în fabule nu-şi are o raţiune decît în raritatea apariţiei.

[33] V. L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 140.

[34] H. Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 402—403) numeşte strofa *aabccb* (12—12—6—12—12—6) „la strophe couée". Acest tip de strofă, inventat în evul mediu, este redescoperit de romantici (Lamartine, dar mai ales V. Hugo, care o practică şi în formele scurte: 7—7—4—7—7—4).

[35] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1941, p. 235.

Scanned with OKEN Scanner

Sub şase stîlpi granitici ş-un roşu văl de lînă
Pe el cu animale cusute tot de mînă,
Măreţ era drapat
Un pat de abanosuri, ascuns în bumbac moale,
Ş-un jeţ de dinţi de fildeş cu draperii pe poale,
Ş-o baie de agat.
. . . . . .
D-a dreapta se înalţă un turn trufaş, gigantic,
Zidit de toat-Asia după un plan fantastic,
De Iehova damnat.
Ş-alăturea cu dînsul a lui Nembrod clădire,
Semeaţă ca şi turnul, îşi dă a ei privire
În raiul suspendat.

(p. 265)

Sextina *AAbCCb*, cu versul (b) de 13 silabe, catalectic, este infinit mai rar folosită de Bolliac *(La cea dintîi corabie românească. Mariţa*, sau *Idealul şi pozitivul)*.

2.3. Dincolo de această marcată predilecţie pentru alexandrinul de tip FM sau FF, varietatea tipurilor metrice este mai mare decît s-ar crede.

2.3.1. Tetrametrul trohaic (vers lung, de 16/15 silabe) a fost considerat de L. Gáldi drept un împrumut neogrec [36], echivalent cu tetrametrul trohaic antic. Dintru început se poate constata că la un poet al perioadei anterioare, cum este Asachi [37], tetrametrul este un vers cu funcţionalitate mult mai variată : Asachi îl foloseşte în *sonet (La introducerea limbei naţionale în publica învăţătură, Consacrat memoriei de Leufca, Viitorul)*, în *odă (La moldoveni. La restatornicirea domnilor pămînteni, La Italia)*, în încercările după Anacreon *(Amorul fugar)*, în *poezia epică (Moşii. Sîmbăta morţilor)*, în *poezia satirică (Soţia de modă, Satiră asupra omului. Imitaţie după Boileau)*.[38]. După 1830, tetrametrul trohaic pare a pierde teren în favoarea alexandrinului, nu atît ca frecvenţă a utilizării, cît ca restrîngere a ariei de utilizare, el fiind deja consacrat pentru anumite genuri bine definite : satiră, epistolă. O diversificare a folosirii tetrametrului trohaic este însă sensibilă la V. Alecsandri. În perioada 1830—1840 el apare sporadic la Heliade (într-o compunere obscură — *Mircea şi Lazăr*), mult mai frecvent la C. Negruzzi *(Aprodul Purice*, cu rime exclusiv masculine [39] şi *Melancolie*, desfăşurînd întreaga tehnică a catrenului *abab)*, dar el este, de asemenea, şi forma prozodică a epistolelor lui Gr. Alexandrescu *(Epistolă către Voltaire* [40], *Epistolă Domnului Alexandru Donici, Epistolă D.I.V., Epistolă D.I.C.* etc.*)* şi lui C. Bolliac *(Epistolă la D.K.A.K.*, sau *La maior Ion Voinescu II)*, în poezie nonstrofică, cu rime

[36] V. L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 94.
[37] G. Asachi, *Culegere de poezii*, 1863.
[38] Predilecţia lui Asachi pentru tetrametrul trohaic a fost sesizată şi de L. Gáldi care vorbeşte de o polaritate a formelor trohaice : predomină fie octosilabul (varianta sa acatalectică), fie tetrametrul *(Introducere*, ed. cit., p. 143—144).
[39] Versul de 15 silabe, catalectic, prezintă— după L. Gáldi *(Le origini italo-grechi*, ed. cit., p. 46) — acelaşi tratament ca şi versul iambic de 13 silabe : propriu în primul rînd poeziei nonstrofice, versul de 15 silabe are o origină neogreacă certă.
[40] Individualizată prin folosirea exclusivă a variantei MM (14 silabe).

Scanned with OKEN Scanner

plate[41] şi cu unele libertăţi în ceea ce priveşte calitatea lor (numeroase asonanţe), cu frecvente „enjembement"-uri şi cu cezura mobilă, adeseori triplă. Tiparul formal era astfel creat pentru *Scrisorile* eminesciene, prin toată retorica sunătoare şi discursivă a versului :

Pentru asta mori, / sărmane, // pentru că aveai ceva !
Ar fi fost cu mult mai bine // să rămîie unde-era
Cea schinteie de lumină // ce mă face să blestem
Scrisul, / care ne vădeşte // la tirani de ce suntem.
Riga, / ast Tirteu modern, // al Greciei bard, / profet, (MM ; 7+7)
Ce sfîrşaşte-n agonie..... // Melancolicul poet
Gaullois, / pe care Hugo, spre ruşine-i ne-a vestit, (MM ; 7+7)
Autorul *Întristării* şi-al *Comediei lumeşti*,
Se sfîrşaşte fără martor, // Pellico, / prin închisori,
Dă Italiei suflarea-i, // cînd ea zace-n sărbători.

(*La maior Ion Voinescu II*, p. 202)

Alexandrescu foloseşte însă tetrametrul trohaic, cu cezură mediană, exclusiv feminină, în două dintre piesele sale lirice remarcabile : *Umbra lui Mircea. La Cozia*, şi *Răsăritul lunei. La Tismana;* se remarcă fluenţa ritmului, troheii fiind adeseori înlocuiţi cu peonul III :

Lumină adînci prăpăstii, mănăstirea învechită,
Feodală cetăţuie, ce de turnuri ocolită,
Ce de lună colorată şi privită de departe
Părea unul din acele osianice palate,

(*Răsăritul lunei. La Tismana*, p. 75)

∪ ∪ ≍ ∪ ≍ ∪ ≍ ∪ // ∪ ∪ ≍ ∪ ∪ ∪ ≍ ∪
∪ ∪ ≍ ∪ ∪ ∪ ≍ ∪ // ∪ ∪ ≍ ∪ ∪ ∪ ≍ ∪
∪ ∪ ≍ ∪ ∪ ∪ ≍ ∪ // ∪ ∪ ≍ ∪ ∪ ∪ ≍ ∪
∪ ∪ ≍ ∪ ∪ ∪ ≍ ∪ // ∪ ∪ ≍ ∪ ∪ ∪ ≍ ∪

Ceea ce face caracteristica acestor substituiri[42] este regularitatea lor pînă la monotonie (cu excepţia primului emistih din primul vers). Cezura şi clauzula, plane, se menţin, împrimînd secvenţei „alura" de ritm trohaic[43].

2.4. Forme şovăitoare ale dodecasilabului amfibrahic merită să fie semnalate, pentru că ele constituie un exerciţiu ce nu explică izbînda lui Bolintineanu din *O fată tînără pe patul morţii* (datînd din 1842).

[41] sau „rimes suivies", în terminologia franceză, v. W. Th. Elwert, *Traité de versification française*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 106.

[42] Pentru conceptul de *substituire*, prezent doar în cazul ritmului trohaic sau iambic, v. un foarte interesant studiu, prin sugestiile fertile pe care le oferă : G. I. Tohăneanu, *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm „secund"*, „Limba română", XVIII, 1969, nr. 6, p. 551—565. Observaţia lui G. Tohăneanu, şi anume aceea că substituirile vor fi mai numeroase în versurile ce cuprind cuvinte cu un corp fonetic mai amplu, datorită plasării mai distanţate a accentelor, se verifică şi în acest text : din 25 de cuvinte, 13 sînt formate din 3—5 silabe.

[43] O asemenea interpretare poate beneficia şi de precizările teoretice pe care le face Seymour Chatman (*A theory of Meter*, The Hague, Paris, Mouton & Co., 1965, p. 101 şi urm.); dăm, pentru edificare, definiţia metrului dată de Chatman : „The meter of a poem is not some fixed and unequivocal characteristic, but rather *a structure or matrix of possibilities* [subl. ns.] which may emerge in different ways as different vocal renditions" (p. 103).

Scanned with OKEN Scanner

2.4.1. La Heliade apare în *Portret* (succesiune regulată de variante catalectice şi acatalectice): dodecasilabii trohaici şi cei amfibrahici nu se diferenţiază, rezultatul fiind hibrid [44]:

Ca luna de noapte, ca dînsa de lină,
Frumoasă ca viaţa celui fericit,
Veselă ca ziua de mai preasenină,
Edenul în pieptu-ţi e însînuit!"

(p. 29)

U x U U x U // U x U U x U
U x U U x U // x U U U x
x U U U x U // U x U U x U
U x U U U x U // U x U U x

C. Negruzzi experimentează, cu o reuşită prozodică certă, dodecasilabul amfibrahic în traducerea foarte liberă a baladei lui Puşkin, *Şalul negru*, folosind, probabil, o variantă franceză [45] aparţinînd lui Charles Durand. Aşa cum remarca şi L. Gáldi [46], la Gr. Alexandrescu dodecasilabul amfibrahic are mai multă fermitate şi o formă mai pură:

Văzui: în bătrîne păduri depărtate
Părea că mă aflu; eram călător;
Dar calea pierdusem; pe ramuri uscate
Cînta cucuveaua cu glas cobitor.

(*Ucigaşul fără voie*, p. 90)

Simţul ritmului care i s-a contestat poetului cu atîta înverşunare este remarcabil în această baladă tenebroasă, unde accentele macabre se estompează, lăsînd locul desfăşurării unor largi spaţii dantești.

În poezia lui C. Bolliac dodecasilabul amfibrahic este ca şi inexistent.

2.4.2. În mod destul de curios, dodecasilabul trohaic nu atrage deosebit pe Heliade, Gr. Alexandrescu sau C. Bolliac.

În poezia lui Heliade, el apare într-un sonet (*aabb, aabb, ccd, eed*), cu ritm nesigur şi vagi tendinţe de amfibrahizare:

La oameni blîndeţea-i să mărturisească,
Atunci se-mprumută faţa ta cerească.
Rază de misteruri ce blînd străluceşte
În seninu-albastru ce-n ochii-ţi domneşte!

(*Sonet*, p. 20)

L. Gáldi semnalează însă şi forme derivate din dodecasilabul trohaic la Heliade: decasilabul cu pauză înainte de cezură (*Visul, VI*) şi un

[44] Relevînd filiera prin care dodecasilabul amfibrahic a pătruns în poezia noastră, L. Gáldi indică oscilarea ritmului între trohaic şi amfibrahic drept o bază care a favorizat statornicirea acestui metru pe teren românesc. Existenţa unui dodecasilab trohaic face ca modelul italogrecesc să fie mai bine şi mai repede asimilat. În orice caz, derivarea versului de 12 silabe din senarul popular nu poate fi pusă; o asemenea ipoteză ar trăda o viziune mecanicistă a fenomenului, ignorarea versului ca un complex unitar, indivizibil (*Le origini italo-grechi*, ed. cit., p. 39—40).

[45] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 175.

[46] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

vers foarte rar, întîlnit în *Anatolida*, format din două emistihuri de lungime inegală (primul derivat din dodecasilabul trohaic, iar al doilea din alexandrinul de 14 silabe) [47]. Situaţia rămîne izolată, chiar în ansamblul creaţiei poetului, versurile de acest fel tinzînd a fi înghiţite de torentul nestăvilit al cuvintelor :

Foc negru şi roşu lumina se preface,
Plumb e uşurinţa şi cerul se desface;
Cad rebelii-n spaţiu şi vîjîie căzînd,
Haos, abis mare-i aşteaptă căscînd.
Pică şi se schimbă pe cît trec din cer :
Capete de angeli, de demoni picioare,
Aripă cerească una se mai vede,
Alta infernală la vale-nnegreşte,
Monstru la alţi capul în abis precede
Talpele, lumină în cer mai luceşte.

(Anatolida, I Empireul şi Tohu-Bohu, p. 268—269*)*

Trecînd peste apariţiile sporadice ale dodecasilabului trohaic în poezia lui Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau C. Bolliac, amintim doar predilecţia lui C. A. Rosetti pentru acest metru, căruia îi imprimă o fluiditate a mişcării ce va fi exploatată pînă la epuizare de D. Bolintineanu. Tonul de romanţă face graţioase cele două compuneri foarte gustate la timpul lor : *A cui e vina* (1839) şi *Pizma* (1841), amîndouă scrise în catrene, cu alternanţa obişnuită a rimelor masculine şi feminine *(abab)*.

2.5. În domeniul formelor trohaice mai scurte de 12 silabe, poeţii la care ne-am referit nu contribuie în mod substanţial. Excepţia o constituie şi de data aceasta Heliade : mai curînd prin caracterul folcloric al acestor forme, trăsătură rar întîlnită la ceilalţi poeţi de generaţie, decît prin frecvenţa lor, relativ mică, dealtfel. La exemplele comentate de L. Gáldi [48], am putea adăuga *Şolcan. Fragment epic*, în cuprinsul căruia apar şi versuri scurte de 3—4 silabe :

Ia la bani
Şi la curcani,

Ş-am mîncat
Ş-am băut,
Am îmblat
Şi m-am plimbat,
Am făcut ce mi-a plăcut.
Numai una n-am făcut —
O să mă leg şi d-un turc :
O să mă duc să mă urc
Din Bucureşti
La Frăţeşti etc.

(p. 241)

În legătură cu formele trohaice scurte şi foarte scurte este importantă următoarea precizare : la Gr. Alexandrescu şi C. Negruzzi, puţin influenţaţi de poezia populară (cu toate că primul alcătuise şi o culegere, a cărei publicare începe însă după 1873, deci la o dată cînd creaţia sa poetică originală era deja încheiată [49]), octosilabul trohaic sau heptasi-

[47] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 157.
[48] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 154—155.
[49] V. pentru detalii notele lui I. Fischer, ed. cit., p. 565—568.

Scanned with OKEN Scanner

labul au, în accepţia lui L. Gáldi, un caracter livresc, pentru că ei ar rezulta din segmentarea unui tetrametru catalectic sau acatalectic [50]. Este posibil ca această impresie să derive şi din dispoziţia rimelor (*xaxabxaxb*, în cazul odei închinate de Gr. Alexandrescu *Înălţimii sale Doamnei Mariţii Bibescu*, sau *abbbaccca*, în *XIV. Hora Sabatului*, traducerea lui C. Negruzzi din V. Hugo [51]); altfel, credem o dată cu Vladimir Streinu [52] că a vedea cu orice preţ o sciziune a versului lung de 14, 16, 18 silabe este eronat din punct de vedere istoric pentru că versul scurt apare — în poezia românească — cronologic anterior versului lung: „De la Dosoftei pînă la Enache Văcărescu şi apoi prin Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu şi Macedonski pînă în zilele noastre, condiţiile de oralitate a versificării populare, cu nevoia ei de uşoară memorizare, a impus deseori poeţilor măsura de 7 şi 8 silabe" [53]. Aşa încît, fără această precizare de principiu, afirmaţia discutată mai sus nu se susţine.

2.6. În ceea ce priveşte formele iambice mai scurte de 14 silabe, încercările primilor poeţi moderni sînt interesante, în special pentru că ele constituie un domeniu relativ rar explorat de urmaşi (de-abia la Eminescu se poate vorbi de o profuziune a formelor iambice, caracteristică ce nu a scăpat observaţiei) [54]. Heliade are şi în această privinţă un rol de pionier.

2.6.1. Invocînd autoritatea lui Dante, Ariosto, Tasso şi Petrarca [55], Heliade a încercat o experienţă poetică curajoasă de impunere a endecasilabului prin terţinele din *Santa Cetate*, numite de el însuşi *terza rima*:

Pe tron sovranul judică pămîntul
Cu dreptate, putere şi splendoare;
Lumină ş-adevăr îi e vestmîntul.
Tremură regii, stripca păcătoasă;
Cad porţi d-aramă, rupt e jurămîntul!
Verde se nalţă valea lăcrămoasă;

(p. 208)

Într-o privinţă el poate fi socotit un precursor al lui Eminescu. În articolul închinat lui Sapho, din „Curierul de ambe sexe" [56], Heliade mărturiseşte: „Nimic nu e mai absurd decît a traduce cineva poeţii antici în versuri rimate, sau şi a compune în ziua de astăzi o poemă de şcoală clasică antică în nişte versuri moderne sau rimate" (p. 161). Afirmaţia

[50] V. L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 177.

[51] Caracterul semipopular al versului este anulat de dispunerea savantă a rimelor: L. Gáldi crede că găsim aici afinităţi de structură cu forme ale liricii provensale (*Introducere*, ed. cit., p. 170).

[52] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 129 şi urm.

[53] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 131.

[54] L. Gáldi, *Introducere*, p. 225.

[55] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LXXXIII; endecasilabul este unul dintre puţinii metri care au pătruns în poezia românească fără intermediar neogrecesc, afirmă L. Gáldi (*Le origini italo-grechi*, ed. cit., p. 35).

[56] V. I. H. Rădulescu, *Sapho*, „Curier de ambe sexe", (1844), periodul V, nr. 3, p. 161—162. După ce compară structura versului safic cu endecasilabul italian, Heliade dă, în paralel, traducerea a două ode (*La Venere* şi *La amantă*) în alexandrini (rime *abab*) şi în endecasilabi nerimaţi.

Scanned with OKEN Scanner

ni se pare foarte importantă, ca argument împotriva incapacităţii poetului de a distinge elementul clasic de cel modern. În continuare, Heliade afirmă: „Am cercat a traduce aceste două ode în versuri adevărat safice; însă măsura e aşa de grea pentru limba noastră, [...] cît e cu neputinţă, fără o mare şi împilătoare paţienţă, a eşi cineva la capăt" (p. 161). Toate aceste considerente, legate de incompatibilitatea limbii noastre cu măsuri ale prozodiei antice l-au decis pe Heliade să recurgă la endecasilabi italieni: „Am lăsat dar versul safic şi am luat endecasilabul italian ce este mai aproape de cel safic, fiind tot de unsprezece silabe" (p. 162). Dar şi acest vers îi pare poetului neconform cu spiritul limbii, ceea ce îl determină în final să traducă pe Sapho în alexandrini (în „avîntul cadenţat modern al versului rimat de patrusprezece silabe" !)

2.6.2. O soartă deosebită o are un metru de origine neogreacă — decasilabul cu cezură mediană (5+5). În creaţia lirică, Heliade îl cultivă în *Sonet la anul 1830* şi în *Elegie. II. Dragele mele umbre* (cu o particularitate strofică interesantă — schema „odei pindarice"). Realizarea metrică este aparent foarte fluctuantă:

„Trista ta buză vreo zîmbire — – ∪ ∪ – ∪ // ∪ ∪ ∪ – ∪
Sau bucurie n-a cunoscut — ∪ ∪ ∪ – ∪ // ∪ ∪ ∪ –
În cîtă vreme în despărţire — ∪ – ∪ – ∪ // ∪ ∪ ∪ – ∪
Asprimea soartei crud v-a ţinut. — ∪ – ∪ – ∪ // – ∪ ∪ –
Veselă-ţi faţa acum zîmbeşte, — – ∪ ∪ – ∪ // ∪ – ∪ – ∪
Dragostea, pacea o-nsufleţeşte: — – ∪ ∪ – ∪ // ∪ ∪ ∪ – ∪
Vălul mîhnirii l-ai sfîşiat! — – ∪ ∪ – ∪ // – ∪ ∪ –
O jumătate lipsea din tine — ∪ ∪ ∪ – ∪ // ∪ – ∪ – ∪
Ş-întreg că nu eşti simţeai în sine, — ∪ – ∪ – ∪ // ∪ – ∪ – ∪
Strein, dar iată, te-ai împăcat!" — ∪ – ∪ – ∪ // ∪ ∪ ∪ –

(p. 16)

Remarcabil este însă faptul că Heliade face din desele modificări ale schemei iambice (∪ – ∪ – ∪ > ∪ ∪ ∪ – [∪] sau – ∪ ∪ – ∪) un factor de echilibru şi simetrie, care corectează impresia unei anarhii ritmice; simetria rezultă în special din folosirea emistihurilor cu substituiri în cruce (ca în versurile 4 şi 5, în care segmentul cu ritm iambic pur este primul emistih în versul 4 şi al doilea în versul 5, fapt mai puţin observabil din pricina pauzei); mai concludentă este folosirea procedeului în finalul strofei, în care un vers iambic pur este încadrat de altele două cu segmente ritmice ce prezintă substituiri în simetrie inversă. Aceste efecte dau o fizionomie specială versurilor, aparent amorfe din punct de vedere ritmic, şi creează aşa-numitul „ritm secund" [57], care se suprapune celui dominant, adîncindu-i expresivitatea.

Mult mai aproape de prototip se găseşte totuşi V. Cîrlova (*Păstorul întristat* şi *Rugăciune*), sau C. A. Rosetti (*Neatîrnatul* — 1841 şi *Haina mea* — 1841), prin plasarea mai fermă a ictuşilor în fiecare emistih (pentasilab). La C. Negruzzi (în traducerea baladei lui V. Hugo, *Ozînă*, de pildă) sau la Gr. Alexandrescu (*Nu, a ta moarte...*, *Fericirea*, odă cu schema *ababcdcdee*, imitaţie după Béranger [58]), decasilabul cu cezură mediană

[57] V. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, în special p. 555 şi urm.
[58] V. comentariul lui I. Fischer, ed. cit., p. 471—472.

este departe de a fi un metru predilect, iar C. Bolliac îl ignoră cu desăvîrşire.

2.6.3. Formele iambice scurte (octosilabul, heptasilabul, hexasilabul şi pentasilabul) sînt rar folosite, semn că influenţa neogreacă era eclipsată de autoritatea şi modernitatea francezilor, traduşi şi imitaţi cu fervoare.

Heliade foloseşte heptasilabul iambic [59] în *Serafimul şi Heruvimul* (într-o combinaţie strofică inedită, *ababc*) :

Lira ta e cerească	⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑
Glasul ei m-aripează,	⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑
Fiinţa-mi pămîntească	⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑
În zborul său cutează	⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑
La scaunul veciei.	⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑

(p. 25)

Alternanţa de heptasilabi şi hexasilabi iambici apare şi în cîteva poezii incluse de Heliade în ciclul *Imitaţiuni* (*Curs*, I) : *Lamento amoros* (p. 141—142), imitaţie după Vittorelli (schema *xaax*), *Erato* (p. 151—153) şi *Al. Ghica* (p. 157—164), ambele imitaţii după A. Christopulos.

Aceiaşi metri, cu relativ restrînsă audienţă, se întîlnesc şi în creaţia originală a lui C. Negruzzi [60]; situaţia este ciudată, dacă ne raportăm la bogăţia formelor scurte (trohaice şi iambice) folosite de poet în traducerile din V. Hugo : faptul că ele apar atît de rar în creaţia sa originală este un semn de conformare la moda poetică a timpului, care cerea desfăşurarea unor largi perioade lirice, pe cînd în cazul traducerilor existau prestigiul şi constrîngerea modelului, chiar dacă Negruzzi îşi permite destule libertăţi prozodice.

Totuşi se poate cita acest catren, dintr-o poezie pe motivul *fortuna labilis* :

Toată vremea cu oamenii
P-astă lume petrec
Peste roata norocului
A se sui se-ntrec.

(*Domnului P. Prunco*, p. 19)

Forma strofică (8/6) pe care L. Gáldi [61] o consideră un compromis între perioadele 8/7 şi 7/6, de origină italo-greacă, este întregită de prezenţa semirimei *(xaxa)*, atît de caracteristică poeziei neogreceşti, şi de folosirea clauzulelor dactilice.

Cu titlul de curiozitate poate fi amintit *Marşul lui Dragoş*, o combinaţie de heptasilabi şi pentasilabi catalectici şi acatalectici, scris de Negruzzi în formă de sonet, aşa cum foarte bine remarca tot L. Gáldi [62].

[59] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 157.

[60] O analiză a formelor prozodice în traducerile lui C. Negruzzi din baladele lui V. Hugo poate fi găsită la N. I. Apostolescu (*L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, Champion, 1909, p. 161—166) şi la L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 171—173).

[61] L. Gáldi, *Le origini italo-grechi*, ed. cit., p. 27.

[62] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

Gr. Alexandrescu nu foloseşte aproape niciodată heptasilabi (hexasilabi catalectici) iambici, dar poate fi semnalat un caz de utilizare cvasiautonomă în elegia *De ce suspin*) (7—6—6—14) :

Că florile grădinii
Cu pizmă te privesc,
Şi-n chipu-ţi se unesc,
Cu graţie cerească, garoafele şi crinii ;

(p. 151)

Tot atît de sporadic apar formele iambice scurte în poezia lui C. A. Rosetti : *Mîngîierea poetului* (1842) sau *După V. Hugo*, în care interesează şi folosirea catrenului nerimat, sînt exemple necaracteristice, formele prozodice ale lui C. A. Rosetti repartizîndu-se între alexandrin şi dodecasilabul trohaic, cu cezură mediană, de predilecţie.

Formele iambice scurte apar izolat şi la C. Bolliac (partea I din *Se naşte sau se face omul?*, balada *Maria din Bezdat*, *Spania mă cheamă*, sau într-o însăilare de un trist prozaism, pe motivul Zburătorului) : ultimele trei poezii citate nu figurează în ediţia din 1857, revăzută de autor — *Collecţiune de poesii vechi şi noui*, Bucureşti, Socec —, ceea ce le situează dintru început la periferia creaţiei sale. Cu totul remarcabilă este însă folosirea heptasilabului iambic în *Şi ce-ar fi poezia*, despre care G. Călinescu spunea, izolînd-o poate excesiv de ansamblul operei : „Bolliac are nu numai ochi de pictor dar şi darul efluviilor verbale. Cutari versuri, indiferente de conţinut, adevărată morişcă de interogaţii, sunt de o inexplicabilă graţie" [63] :

Şi ce-ar fi poezia
Cînd n-ar fi frumuseţea ?
Ce-ar fi ş-un muritor
Cînd n-ar simţi amor ;
Ce-ar fi şi veselia
Cînd n-ar fi tinereţea ;
Ce-ar fi nişte comori
La cei din închisori ;
. . . . . .
Albastra ta privire
E-atît de-atingătoare,
Ca şi un cer senin
Ce scoate un suspin
Din cel ce-n absorbire,
Îşi uită ce îl doare.

(p. 171—172)

2.7. După încercările izolate ale lui Iancu Văcărescu *(Adevărul)*, Heliade, pentru care ritmul era o „necesitate originară" [64], experimentează şi el, cu o orchestraţie mai amplă, în domeniul formelor libere. Tentativele sale vor rămîne fără ecou pînă la Eminescu, dar, indiferent de valoarea lor estetică inegală, de căderile tonului, de eclipsele gustului, ele sînt interesante pentru istoria poeziei moderniste româneşti. Vladimir Streinu i-a făcut dreptate lui Heliade în această privinţă, observînd fără exagerare importanţa încercărilor lui pentru Macedonski, în primul rînd [65]. Dar tot Vladimir Streinu face, în continuare, o precizare restrictivă, al cărei

[63] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 235.
[64] L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Cluj, Editura Institutului de psihologie al Universităţii, 1937, p. 131.
[65] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 164 şi urm.

sens este esenţial pentru judecarea experienţei lui Heliade : „Cum, desigur, s-a înţeles din istoricul chestiunii, versul liber e un complex prozodic de condiţii subiective şi obiective la un loc. Cu alte cuvinte, el presupune, mai întîi, o *conştiinţă verslibristă*, şi deci o precedenţă formală clasică, după cum în al doilea rînd presupune *ritmuri variate după nevoia de expresivitate şi măsuri formal asimetrice*. Din aceste condiţii inseparabil-necesare, numai acea obiectivă, a eterometriei, se observă în puţinele cazuri de versificaţie mai liberă, pe care le-am arătat pînă acum" [66].

Observaţia este adevărată şi pentru cele două compuneri ale lui Heliade : *Corul îngerilor*, dar, mai ales *Imnul dracilor*, căci este greu de presupus ca poetul să fi meditat foarte îndelung asupra condiţiei versului liber, către care s-a îndreptat probabil întîmplător, condus de curiozitatea sa neistovită de experimentator.

Heterometria ia în *Corul îngerilor* o formă mai pură, versul fiind susţinut de un *paralelism ritmic*, rezultat dintr-o distribuţie similară a accentelor :

Cursieri de fulger, ∪ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
Drumuri tunătoare, ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
Răsărit şi-apusuri, ∪ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
Nordului lumină ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
Facă să răsaie. ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
Punturile Crucei, ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
Punturi cardinale, ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
Aibă d-al lor centru, ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
Centru de unire, ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
Inima lui Crist. ∠ ∪ ∪ ∪ ∠

(p. 359)

E posibil a se vedea în structura formală a acestui text, dincolo de reminiscenţele din litaniile creştine, presupuse de L. Gáldi [67], şi o influenţă a poeziei populare. Apropieri semnificative se pot face de colind şi descîntec [68].

[66] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 164.

[67] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 161.

[68] Impunătoarea lucrare a lui Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice* (vol. I, părţile I şi II, Bucureşti, 1900) oferă cîteva exemple. Colindul *Dolful*, cu variantele sale, prezintă, e drept, un număr precumpănitor de hexasilabi catalectici (∠ ∪ ∪ ∪ ∠) : „Dolful s-o 'nădit, / Merile-o mîncat. / Ghiorghi voinicu, / Acasâ o alergat, / Arcu' şi săgeata ; / În dolf o-'ndreptat, / Dolfu s-o supus" (vol. I, partea a II-a, p. 1468) sau acest *Cîntec de şarpe*, cu o tratare destul de liberă a ictuşilor : „Şarpe balaure, / Cu limbile scoase, / Calul te-a călcat, / În gaură ai intrat, / Şi leac ai lăsat : / Apă din fîntînă, / Bozii din grădină, / Cu bozii să te freci / Cu apă să te uzi" (vol. I, partea a II-a, p. 1542). O dispunere a accentelor mai apropiată de schema ideală oferită de versurile lui Heliade se întîlneşte în acest colind : „Treceţi şi tăceţi, / Nu mi-l deşteptaţi, / Căci de se deşteaptă, / Vamă v-o lua, / Vamă peste vamă, / Marfă femeiască, / Fir de ibrişin, / Sculuri de mătase, / Că sînt mai bănoase," *(Colind de fată*, în *Folclor din Oltenia şi Muntenia. Texte alese din colecţii inedite*, V, *Gr. Creţu, Folclor din Oltenia şi Muntenia*, ediţie îngrijită de A. Millea şi I. Stănculescu, Bucureşti, Editura „Minerva", 1970, p. 88—89).

În *Imnul dracilor* heterometria are un caracter mai decis, dar şi rezultatul poetic este mai palid. Susţinerea artificială a ritmului se realizează în mod exterior prin prezenţa anaforei sau a inversiunilor :

„Învestitu-te-ai cu întuneric,
Înarmatu-te-ai cu minciunea şi calumnia,
Încungiuratu-te-ai de angelii corupţiunii
Şi d-a ta glorie spăimînta-se-vor drepţii.
Fie blestemată virtutea,
Fie batjocorită onoarea,
Fulgere-se dreptatea,
Fie proscris adevărul,
Fie a cioarelor de angeli caritatea.

(p. 357)

La limita dintre vers liber şi proză se situează *Meditaţiile* lui C. Bolliac, a căror analiză trebuie considerată în ansamblul creaţiei de proză poetică a secolului al XIX-lea [69].

2.8. S-ar părea că în domeniul formelor strofice variaţia este mică şi capacitatea de combinare limitată. De fapt, impresia se creează ca rezultat al predominanţei alexandrinului şi a versului lung în general, sau, mai curînd, ca rezultat al tendinţei, timide încă, de „spargere" a izosilabismului în strofă.

În afara catrenului *abab* [70] (*v. supra*, 2.1.) apar, sporadic totuşi, la poeţii amintiţi, variante ale acestui tip : versurile 2 şi 4 se scurtează la un emistih, ca în meditaţiile lui Lamartine : catrenul este format, în cea mai mare parte a cazurilor, din alexandrini : la Gr. Alexandrescu — *Te mai văzui odată;* la C. Bolliac, într-o piesă de o energie memorabilă — *Ţiganul vîndut*. Catrenul format din alexandrini cu schema 14—13—14—6 e prezent în două elegii ale lui Gr. Alexandrescu : *Cînd dar o să guşti pacea?* şi *Cîinele soldatului*, iar C. Bolliac o foloseşte într-o compunere dedicată lui Ioan Văcărescu, spectaculoasă prin numeroasele anafore, dispuse în triade (tricolon), ceea ce pare astăzi mai mult decît factice. Poate fi amintită pentru raritatea apariţiei şi o derivaţie din catrenul de formă *abab*, şi anume strofa *abaab*, întîlnită o singură dată la Gr. Alexandrescu *(Mormintele. La Drăgăşani)* şi la C. Bolliac *(Ocna)*. În ambele poezii se preferă alexandrinul cu cezură feminină. Strofa *abaab* îi este foarte caracteristică lui Lamartine [71], dar mai demnă de interes apare similitudinea de structură a acestei strofe cu cvintilul lamartinian : cezura

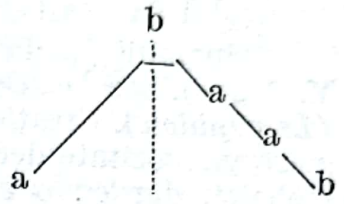
[69] V. M. Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1971, în special p. 158—165.

[70] Maurice Grammont atrăgea atenţia *(Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1937, p. 78, 80) că prozodia franceză evită rimele plate, care distrug unitatea strofei, preferînd, în schimb, alternanţa clauzulelor masculine şi feminine. Aşa încît, frecvenţa acestui tip de catren în poezia românească romantică este determinată de frecvenţa şi de caracterul său pertinent pentru poezia franceză.

[71] H. Morier citează pentru Lamartine *A une fleur sechée dans un album, La Tristesse, Le Génie dans l'Obscurité*, amintind că această formă strofică fusese caracteristică secolului al XV-lea (Jean de la Taille) *(op. cit.*, p. 402).

strofică cade după al doilea vers, imprimînd fluxului liric *a* o mişcare bruscă ascendentă, pentru ca apoi linia versurilor să coboare treptat [72]:

Şi mă gîndeam l-aceia ce umbra-i învăleşte, a
La Grecia modernă ce ei au sprijinit; b
Căci jertfa pentru naţii la cer se priimeşte, a
Căci sîngele de mărtiri e planta ce rodeşte a
Curînd, tîrziu, odată, dar însă, nelipsit. b



(*Mormintele. La Drăgăşani*, p. 79)

Am menţionat alături de catrenul *abab*, ca formă strofică foarte utilizată pînă înspre 1850 (iar după această dată, convenţională, în variante uneori inedite) sextina *aabccb* (în mare parte formată din alexandrini), cu versurile (c) fie catalectice, fie formate dintr-un emistih catalectic (v. *supra*, 2.2.). Cu titlul de exerciţiu formal apare la Heliade strofa *aaabcccb*, în traducerea pe care o face din V. Hugo (*Danubiul în mînie*, *Curs*, I, p. 185—191). Tot la Heliade se întîlnesc, în *Epitafe*, trei forme strofice puţin obişnuite: I — *aabcbcb* [73], II — *abbacc*, III — *abcbbcca*:

Din cer milostivirea pe muritor cînd vede, a
A lui inimă caldă pe alta uşurează, b
Şi binele făcîndu-l, pe sine se jertfeşte. c
Aci milostivirea, bolnavi, vă-mbrăţişează, b
Intraţi ş-aveţi nădejdea la Domnul ce viază. b
Prin lacrămi de căinţă ce sufletul sfinţeşte c
Al vostru trup prea şubred curînd se întăreşte; c
Iar doctorul e mila, şi ea din cer purcede. a

(*Epitafe*, III, p. 75)

O altă formă strofică — pusă în circulaţie tot de Lamartine în *Harmonies poétiques et religieuses* — este „oda pindarică" de 10 versuri (*ababccdeed*). Heliade o foloseşte în traducerea lui Lamartine — *Providenţa la om* (*Curs*, I, p. 60—62) şi în *Odă asupra aniversării de 2 sept. 1829* (scrisă în alexandrini), cu detaşarea primului catren printr-o volută savantă a perioadei:

Veacurile şi anii se nasc, trec, se strecoară, a
Se duc cu-acele zile ce s-au aflat privind b
A lumei încroire şi au văzut, fecioară, a
Din mîna celui vecinic natur-abia ieşind; b
Dar tu, zi augustă, născuşi întru mărire, c
Stătuşi cu mare slavă, ş-în slav-a ta sfinţire c
Lumei celii uimite zîmbind îi arătă d
Că treci, dar pomenirea-ţi în veci nu se va şterge. e
Şi va umplea pămîntul, şi nencetat va merge e
Din om, din loc, din veacuri aşa cum răsună. d

(p. 53)

[72] H. Morier, *op. cit.*, p. 410.
[73] H. Morier o semnalează şi la Ronsard (*op. cit.*, p. 403).

Totuşi, observaţia lui L. Gáldi, potrivit căreia în partea a doua *(coda* sau *sirima)* s-ar afla două fraze paralele (versurile *ccdeed*) nu se verifică pe deplin în acest text [74].

Sporadic, „oda pindarică" apare la C. Negruzzi (în traduceri din V. Hugo), iar la Gr. Alexandrescu, în traducerea din Lamartine *(Le papillon)*. Creaţia originală nu înregistrează această formă strofică de mare virtuozitate decît în epistola *Viaţa cîmpenească*, scrisă în octosilabi trohaici, dar cu o extremă varietate a ritmului.

2.9. Analiza tipurilor metrice şi a formelor de combinare strofică schiţată pînă aici nu relevă totuşi un registru foarte întins de posibilităţi, fapt ce îndreptăţea, într-o oarecare măsură, concluzia nenuanţată a lui N. I. Apostolescu cu privire la tehnica prozodică a primilor noştri poeţi moderni: „Mais sauf Alexandrescu — surtout dans ses fables — ces trois poètes n'ont pas encore donné à la poésie roumaine une grande variété de mesure. Le rythme est trochaïque et surtout ïambique — ce dernier très agréable; fort rarement apparait l'amphibraque". Iar mai departe face o observaţie interesantă, dacă se corectează accentul pus pe ideea de imitaţie: „[...] la beauté [de leurs vers] résident dans l'harmonie qui résulte d'une ampleur de la phrase jusqu'alors inconnue dans la poésie des pays roumains. Ce fut surtout cette élégance, ce rythme de la phrase et de la pensée [...] qu'ils empreuntèrent aux romantiques, plutôt que les rythmes ou les mesures de la versification française proprement dite" [75]. Privită în acest fel, chestiunea se simplifică substanţial: dincolo de efortul de sincronizare cu marea poezie europeană (franceză), ca sensibilitate şi manieră de tratare poetică a ideii, se poate descifra luciditatea pionieratului şi voinţa de a crea o tradiţie a scrisului artistic, într-o accepţie modernă.

3. După 1850, poezia românească intră într-o altă vîrstă. Pentru ceea ce interesează aici, este notabil faptul că se constituise deja o tradiţie poetică, emancipată de tutela anacreontismului idilic şi preţios, dar o convenţie luase locul alteia, involuînd spre desuetudine. O serie de metri sînt cristalizaţi în forma lor majoră: alexandrinul cu cezură feminină, mediană, dodecasilabul trohaic, tetrametrul trohaic, sau endecasilabul cu cezură „a minore". Experimentarea versului liber nu mai ispiteşte, căci poeţii perioadei postpaşoptiste sînt puţin înclinaţi către astfel de extravaganţe, îndrăznelile lor formale mergînd mai curînd în sensul mlădierii versului în strofă, printr-o tehnică fluidă, uneori acrobatică, a heterometriei (V. Hugo este, în această privinţă, un model ilustru, căruia poeţii noştri îi împrumută adesea forma exterioară, spectaculoasă, a strofei, fără intuirea adîncimii sale vizionare).

Analiza prozodiei în perioada postpaşoptistă, pînă la afirmarea lui Eminescu, se poate disocia în mai multe direcţii, dintre care importante ni se par următoarele trei: statornicirea tradiţiei înaintaşilor şi cristali-

[74] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 411, nota 22. Efortul lui Heliade de a introduce în poezia noastră „strofa di canzone" este notabil: cele 8 strofe de cîte 10 versuri sînt urmate de un final mai scurt, care este interpretat de L. Gáldi drept un ecou al „congedo"-ului ce încheie „canzona" italiană (v. *Introducere*, ed. cit., p. 158); pentru descrierea tipurilor de „canzonă", v. L. Gáldi, *Introduzione alla stilistica italiana*, Bari, Pátron, 1971, p. 262—267.

[75] N. I. Apostolescu, *L'influence*, p. 127—129.

zarea tiparelor metrice; diversificarea structurii strofice; crearea „sistemului" de rime. Vom insista asupra primelor două.

3.1. În lucrarea consacrată influenţei romanticilor francezi asupra poeziei româneşti din secolul al XIX-lea, N. I. Apostolescu [76] ignorase programatic o serie de poeţi minori, cîteodată versificatori fără har, sau cîntăreţi dezabuzaţi şi nostalgici, morţi înainte de a-şi fi împlinit destinul artistic.

O cercetare ca cea de faţă, orientată mai întîi spre examinarea unor elemente formale existente în alcătuirea poeziei, nu-i poate lăsa în afara analizei, fiindcă ei joacă un rol deloc neglijabil, în ceea ce considerăm a fi statornicirea tradiţiei poeţilor înaintaşi, în privinţa versificaţiei. N. Apostolescu nu socotea necesară analiza creaţiei lui Al. Sihleanu sau G. Cretzianu, motivînd prin lipsa de noutate a acestor umili cîntăreţi, care nu sînt înnoitori în domeniul formelor prozodice, ci rămîn de cele mai multe ori în limitele tiparelor consacrate de tradiţie. Ne interesează însă *fenomenul de recurenţă* (caracteristic, dealtfel, nu numai poeţilor minori ai epocii), pentru că el este expresia unei orientări ce nu poate fi întotdeauna sesizată prin studierea creaţiilor poetice împlinite, şi care dă indicaţiile cele mai sigure despre ceea ce putuse fi moda poetică a timpului.

Fenomenul de recurenţă se manifestă atît la nivelul tiparelor metrice folosite, cît şi la acela, superior, al organizărilor strofice.

3.1.1. Alexandrinul cunoaşte o frecvenţă notabilă, în forma sa „clasică" (cezură mediană, feminină, ictuşi obligatorii pe silabele a şasea şi a treisprezecea). O tipologie sumară a evoluţiei acestui metru de la Heliade la V. Alecsandri (incluzînd pe Heliade, Gr. Alexandrescu, C. Bolliac, D. Bolintineanu, Al. Sihleanu şi V. Alecsandri [77]) — tipologie în sensul celei operate de L. Gáldi în comparaţia dintre structura alexandrinului la Gr. Alexandrescu şi M. Eminescu —, ar indica o fluctuaţie tot mai limitată a variaţiei ictuşilor, o tendinţă de atingere a prototipului metric [78]. Se poate observa însă şi faptul că tehnica alexandrinului în lirica elegiacă a lui Gr. Alexandrescu, la care versul era ezitant, nu atît datorită stîngăciilor prozodice ale poetului, cît unui ritm contorsionat al desfăşurării discursului liric [79], ceea ce pe planul expresiei se traducea prin pauze, numeroase

[76] N. I. Apostolescu, *L'influence*, ed. cit., p. VI—XIII.

[77] Citatele din poezia postpaşoptistă au fost selectate, folosindu-ne de următoarele ediţii: V. Alecsandri, *Opere*, I—III, *Poezii*, text ales şi stabilit de G. C. Nicolescu şi Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, EL, 1966 şi *Opere*, I, ediţie critică de G. C. Nicolescu, Bucureşti, Editura Academiei, 1965; D. Bolintineanu, *Poezii atît cunoscute cît şi inedite*, I—II, Bucureşti, 1865; N. Nicoleanu, *Poesii*, Iaşi, 1865; Al. *Depărăţianu*, *Doruri şi amoruri*, Bucureşti, 1861; Al. Sihleanu, *Armonii intime*, Bucureşti, 1857; G. Cretzianu, *Patrie şi libertate*, Bucureşti, 1879; G. Baronzi, *Nopturnele*, Bucureşti, 1853, *Danubianele*, Bucureşti, 1860, *Orele dalbe*, Bucureşti, 1864; M. Zamphirescu, *Cîntece şi plîngeri*, Bucureşti, 1879; G. Sion, *Poezii*, Bucureşti, Editura „Minerva", 1915; B. P. Hasdeu, *Poesii*, Bucureşti, 1873.

[78] V. L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 235—236, cu o observaţie care merită a fi consemnată: „pe cînd în alexandrinul francez doar ultima silabă accentuată a fiecărui emistih are un ictus fix, iar toate celelalte un ictus variabil, alexandrinul român rămîne mai aproape de *schema iambică* a versului" (p. 236).

[79] V. P. Cornea, *Grigore Alexandrescu sau lirismul paşoptist ca experienţă interioară*, în volumul *De la Alexandrescu la Eminescu*, Bucureşti, EL, 1966, mai ales p. 164 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

cazuri de „enjembement", se deosebeşte calitativ de acea mecanică viguroasă care face antipatică versificaţia lui G. Cretzianu, din *Cîntarea barzilor*, *Meditaţie*, *O noapte în Carpaţi*, etc., cu alternanţa monotonă a tipului FF cu FM [80]. Dealtfel, regula alternanţei este arareori încălcată, mai ales în poezia nonstrofică, precum în această frumoasă elegie a lui G. Baronzi, *O noapte. Pe mormîntul lui Cîrlova* (ciclul *Danubianele)* unde apare doar varianta catalectică a metrului :

Oh ! unde este bardul, poetu'-ntre poeţi !
Răspundeţi, ziduri triste, palate ce căderi
Sub urmele ruinei ! Ce, doară l-aţi uitat,
Pe cel ce-odinioară mărirea v-a cîntat?

(p. 41)

Al. Sihleanu sau M. Zamphirescu scriu sonete în alexandrini (ca Heliade şi Bolliac) : primul, *Sonetul IV. Adio, Te doresc. La Sofia ;* al doilea, mult mai inventiv în ceea ce priveşte varietatea ritmurilor şi combinarea lor, *De ce-mi surîzi tu mie?*, *Sărutare*, *Mea culpa* (cu o particularitate interesantă : catrenele au forma 14—13—14—6, iar terţetele 14—14—6), *Cînd toţi d-amor s-anină.* Uneori, desfăşurarea ternară a cunoscutei interogaţii sau simpla curgere domoală a versului, ca în acest catren, din sonetul lui Sihleanu, *Te doresc. La Sofia*, dobîndesc o interiorizare care aminteşte de Alexandrescu, cel elegiac :

Şi munţi, şi văi, şi dealuri, şi rîuri ne desparte ;
În negura uitării tu poate m-ai împins ;
Dar eu, slăvite înger, deşi aşa departe,
Gîndesc l'a ta iubire, — de dor mă simţ coprins.

(p. 38)

Sihleanu este, dealtfel, un mînuitor inegalabil al alexandrinului, din care face un vers de o muzicalitate discretă, cu sonuri învăluitoare, fără să abuzeze de „enjembement"-uri nepermise de norme.

Evoluţia alexandrinului în poezia noastră pare a nu cunoaşte fenomenul de slăbire a cezurii mediane, în favoarea diviziunii ternare a versului, fenomen constatat de Th. Elwert pentru poezia franceză [81]. Aparenta excepţie o constituie Alecsandri cu unele dintre *Legende (Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai, Legenda ciocîrliei, Garda saraiului, Ghioaga lui Briar* etc.) sau cu ciclul *Ostaşii noştri (Balcanul şi Carpatul, Căpitanul Romano)* în care cezurile secundare se multiplică, din necesităţi retorice, fără a anula cezura mediană, mereu menţinută ca un centru de structurare a

[80] Numit pentru această „vocaţie" de către G. Călinescu *(op. cit.*, p. 239) „făcător de goale versuri".

[81] Th. Elwert, *op. cit.*, p. 67—68. Foarte rari în perioada clasicismului, alexandrinii ternari devin tot mai frecvenţi odată cu Chenier şi romanticii ; diferenţa esenţială faţă de alexandrinii româneşti este dată de anularea cezurii mediane, prin segmentarea simetrică (4+4+4) sau asimetrică (3+5+4) a versului.

versului. Totuşi, adeseori, tehnica impecabilă a alexandrinului, codificat de experienţa primilor poeţi moderni, apare şi la V. Alecsandri :

Văd insule frumoase şi mări necunoscute, U ∠ U U U ∠ U // U ∠ U U U ∠ U
Şi splendide oraşe, şi lacuri de smarald, U ∠ U U U ∠ U // U ∠ U U U ∠
Şi cete de sălbatici prin codri deşi perdute, U ∠ U U U ∠ U // U ∠ U ∠ U ∠ U
Şi zîne ce se scaldă în faptul zilei, cald. U ∠ U U U ∠ U // U ∠ U ∠ U ∠

(Serile la Mircești, I, p. 312)

Se poate remarca — într-un context ritmic care favorizează prezenţa substituirilor — izolarea ultimului distih, prin alternarea simetrică a emistihurilor cu substituiri şi a celor fără substituiri [82] şi crearea unui ritm secund, care vine să se suprapună ritmului iambic dominant.

3.1.2. Tetrametrul trohaic, cu cezură mediană, rămîne de asemenea un vers important, fără ca frecvenţa lui să fie foarte mare. G. Baronzi îl foloseşte în 7 din poeziile ciclului *Danubianele* (alte 5 poezii din cele 17 cît cuprinde ciclul sînt scrise în alexandrini [83]); adesea strofa este absentă. Sihleanu, virtuoz al alexandrinului, nu agreează tetrametrul trohaic; la fel, nici D. Bolintineanu (nici chiar în satire, unde ne-am fi aşteptat să-l întîlnim), căci spre deosebire de prezenţa alexandrinului, dar mai ales a dodecasilabului trohaic, folosit în majoritatea *Legendelor istorice*, tetrametrul trohaic nu figurează ca metru predilect *(Către muierile lor* şi *Scrisoarea Vornicului Vilara către dl. Ioan Brătianu, ministrul Finanţelor* sînt mai mult decît obscure).

Alecsandri îl preferă, în formă catalectică sau acatalectică, cu cezură mediană, feminină, în mare parte dintre pasteluri (catrene cu rime plate, în primul rînd) : *Sfîrşit de toamnă, Iarna, Gerul, Sania, Miezul iernei, La gura sobei, Cucoarele, Noaptea, Dimineaţa, Plugurile, Lunca din Mircești, Concertul în luncă, Cositul, Mandarinul, Pastel chinez.* Comentînd întrebuinţarea alexandrinului şi a tetrametrului trohaic în *Pastelurile* lui Alecsandri, L. Gáldi observa că : „alexandrinul se asociază cu impresii mai „internaţionale" decît versul lung de 16 silabe, care interferează totdeauna cu octosilabul folcloric"[84]; dar această constatare este imediat contrazisă de prezenţa a două poezii cu cadru exotic *(Mandarinul* şi *Pastel chinez)*, scrise în tetrametru trohaic. Mai curînd, s-ar putea presupune că predilecţia lui Alecsandri pentru acest metru izvorăşte din tendinţa spre simetrie, materializată în segmentarea versului printr-o triplă cezură. Echilibrul proporţiilor este impresionant [85] :

Din tuspatru părţi a lumei // se ridică-nalt pe ceruri,
Ca balauri din poveste, // nouri negri, plini de geruri.

(Sfîrşit de toamnă, I, p. 314)

[82] Raţiunea acestui procedeu poate fi foarte bine înţeleasă dacă se face o analiză sintactică cît de sumară a versurilor : segmentele ritmice cu substituiri corespund determinărilor verbului *văd*, coordonate copulativ, pe cînd segmentele ritmice cu ritm iambic pur corespund unor determinări atributive şi, respectiv, circumstanţiale.

[83] Exceptînd *Argo*, scrisă parţial în alexandrini, parţial în tetrametri trohaici.

[84] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 203.

[85] V. şi M. Zamfir, *Unele observaţii privind sintaxa poetică a lui Alecsandri*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, EL, 1966, p. 226—236.

Scanned with OKEN Scanner

sau :

Pe canal trei poduri strîmte // cu trei arcuri se întind ;
A lor margini cizelate // în şiraguri de inele
Poartă zmei cu ochi fantastici, // carii noaptea se aprind,
Şi catarguri poleite, // cu lungi flamuri uşurele.

(Pastel chinez, I, p. 360)

În celelalte cicluri (mai ales în cele de tinereţe), tetrametrul trohaic apare, sporadic, în balada *Altarul monastirei Putna (Doine)* sau în *Anul 1855 (Mărgăritărele)*, cu forma strofică *aabccb* (versul *(b)* scurt şi catalectic). Pentru soarta acestui metru, pînă la Eminescu, poate fi menţionată, cu titlul de excepţie, folosirea lui în *Deşteptarea României*, caracterizată prin amestecul său cu versuri de lungimea unui emistih (octosilab şi heptasilab). Această formă strofică este apropiată de L. Gáldi de una similară, întîlnită în *Marşul* lui Cîrlova [86]. Repartiţia heterosilabismului este totuşi diferită la cei doi poeţi (Cîrlova : 15—15—8—8—7 ; Alecsandri : 16—15—16—8—7).

Distonant oarecum, pentru obstinarea cu care a cultivat tetrametrul trohaic pe întinsul unei opere modeste ca proporţii şi valoare poetică, apare N. Nicoleanu ; el încearcă chiar compunerea unor sonete în acest metru pretenţios *(9 Martie, Sonet, C...)*, prin lungimea sa şi care cere, în consecinţă, o stăpînire perfectă a meşteşugului versificaţiei.

3.1.3. Dodecasilabul trohaic cu cezură mediană este forma metrică predilectă a *Legendelor istorice*, imprimîndu-le o fizionomie specială [87]. La ceilalţi poeţi dodecasilabul apare sporadic : Al. Sihleanu *(La Patria, Străinul, Sonetul III, Sonetul IV* : „Dar amar de-acela // cărui nimic place, / Şi al cărui suflet // de urît e plin"); M. Zamphirescu (nesemnificativ în *Castelul morţii, Cîntec de doliu*, sau *Plînsul nopţii)* ; facem doar menţiunea că Alecsandri a creat un tip de dodecasilab trohaic cu cezură masculină (FM), probabil, aşa cum presupune L. Gáldi [88], după modelul preexistent al alexandrinului de 13 silabe *(Întoarcerea în ţară*, ciclul *Suvenire)* :

Sania-mi cea mică, murgul meu cel dalb
Lăsau urme albe pe omătul alb.

(O, I, p. 371)

[86] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 200.

[87] Judecata lui Şerban Cioculescu *(op. cit.*, p. 113—114) este categorică : „Bolintineanu face parte din acea familie de poeţi care-şi găsesc de timpuriu formula sufletească şi tiparul formal. Calapodul în care-şi toarnă versul epic este endecasilabul alternînd cu versul de 12 silabe, cînd rima e feminină ; versurile rimează pereche ; scurtimea versului şi sărăcia rimelor dau versului eroic al lui Bolintineanu acea ţăcăneală de metronom, astăzi nesuferită, care n-a displăcut însă contemporanilor, nici n-a împiedicat răspîndirea ei neoficială înainte de aceea didactică".

[88] L. Gáldi, *Introducere*, p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

Tendinţa de amfibrahizare, destul de incertă aici, creează într-o poezie convenţională *(Pe albumul d-nei Z., 7)* efecte melodice de fină nuanţare:

Tu, a ţării mele fiică mult iubită, ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ // ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑
Mamă cu durere, inimă cernită! ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ // ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑
Ah! din a mea ţară de ce vrei să zbori, ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ // ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́
Ca floarea din cîmpuri, ca roua din flori? ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ // ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́

Ştiu bine că cerul te-ndeamnă în taină ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ // ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑
S-anini pe-ai tăi umeri albastra lui haină. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ // ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑

(I, p. 421)

3.1.4. Cu Alecsandri şi Bolintineanu versul românesc dobîndeşte o muzicalitate pe care n-o avusese înainte. Dacă Heliade experimentase tipuri metrice în combinaţii adesea surprinzătoare *(Serafimul şi Heruvimul, Un muieroi şi o femeie* sau *Cîntecul ursului)*, aceste încercări rămăseseră relativ izolate. Cu Alecsandri însă versul se eliberează, devine fluent şi cristalin, aşa cum fusese în cîteva dintre cele mai bune pagini ale lui Iancu Văcărescu. La poeţii primei generaţii moderne octosilabul trohaic nu avusese un caracter popular, poate şi din pricina folosirii lui în combinaţii heterometrice (alternînd cu versuri de 16/15 silabe). De-abia cu unele dintre poeziile lui C. Bolliac octosilabul capătă mlădierea şi varietatea ritmică a versului folcloric:

Leleo muică, măiculiţă,
Ia dă-mi toanta puşculiţă,
Că de an n-am mai cătat-o
Şi rugina -a fi mîncat-o.
Că de an n-am dat cu ea,
Ş-asta-i toat-averea mea.
Că mă duc la d-ăi ciocoi
Ce-şi bat joc şi-şi rîd de noi.

(Cîntec oltenesc, p. 361)

Alecsandri dă prin *Doine* (1853) un ciclu de poezii scrise aproape integral în metru trohaic. Nu se poate spune că ar exista un paralelism strict între acest ciclu şi poezia populară pe care o adunase şi pe care o cunoştea atît de bine. Dar metrul folosit (octosilabul trohaic, cu varianta sa catalectică) are un caracter viabil, autonom; ceea ce anulează însă impresia de autentic folcloric este — în afara unor elemente de figuraţie poetică, proprii poeziei culte — forma strofică uneori savantă sau netipică pentru creaţia populară [89] *(abba — Sora şi hoţul; abbab — Baba Cloanţa; aabccb — Făt Logofăt;* terţetul monorim — *Doina* şi *Strunga)*. Metrul trohaic scurt (de alură folclorică) este egal caracteristic şi ciclului *Mărgări-*

[89] V. şi L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 192—194; din 22 de poezii cît cuprinde ciclul, doar *6* sînt scrise în forma *aabb*, considerată tipică pentru poezia populară. Caracter mult mai puţin folcloric au versurile lui C. Stamati, *Eroul Ciubăr-vodă* (Costache Stamati, *Muza românească*, ediţie de Ion şi Rodica Rotaru, Bucureşti, E.L., 1967, p. 65 şi urm.), poate şi din pricina predominanţei clauzulelor masculine, cît şi a absenţei rimei.

tărele, mai puțin omogen, totuși. L. Gáldi semnalează aici situații de influență folclorică directă în *Stelele* („Cum s-anină despre ziori/Roua limpede pe flori", *O*, I, p. 471), în *Surorii mele* și în basmul versificat *Înșiră-te mărgărite* (folosirea unor octosilabi folclorici și parafrazarea colindelor cu refren)[90]. Influența poeziei populare este pertinentă însă, dacă nu în poemul istoric *Sentinela română* (alternanță de hepasilabi și hexasilabi trohaici, cu monorimă sau rime plate, în care impresia de folcloric este compromisă de numeroasele elemente de figurație poetică cultă : „Iar pe cap purta cu fală / Coif de aur lucitor, / *Ca un zeu nemuritor*", *O*, I, p. 413, sau : „Mulți sînt ca nisipul mării, / Mulți *ca ghearele mustrării / Într-un suflet păcătos, / Într-un cuget sîngeros*", *O*, I, p. 416—417), în orice caz în *Dragoș* : „Iară Dragoș s-aținea, / Și, cel zimbru cum venea, / Ghioaga-n frunte-i arunca, / Fruntea-n două-i despica ! / Apoi capul îi tăia, / Într-o lance îl punea...", *O*, I, p. 506—507.

Bolintineanu abuzează adesea de metrul trohaic scurt, mai ales în *Macedonele* (poezie nonstrofică), fără ca impresia de folcloric să fie foarte puternică ; la aceasta contribuie, desigur, dispoziția rimelor *(ababcdcd...)*, absența asonanțelor și o precizie insuportabilă a dispunerii accentelor.

Dar, în afara acestei valențe, octosilabul (heptasilabul) trohaic se individualizează în catrenul *abab* (eventual cu versul (b) scurt, în orice caz catalectic), formă des întîlnită la un poet ca Sihleanu — *Barcarolă* — sau la M. Zamphirescu, iubitor al versului scurt, într-o poezie cu contur limpede, caligrafiat, și cu inflexiuni de romanță : *P-a suspinelor cărare*, sonetele *Rime*, *Rime și fantezie*, *Cupa*, *Serenada*, *P-aste țărmuri solitare*, *Peste valea solitară*, *Luna trece-ncet și lină* (acestea din urmă făcînd parte din ciclul *The spleen !)* sau acest sonet naiv, cu un lexic uneori nefericit, datat 1864, pe care îl citățm integral :

Miezul nopții-n depărtare
Sună trist și prelungit ;
Valul muge cu turbare
Și m-alungă-infinit.
Barca mea p'această mare
Tempestoasă-a rătăcit ;
Căci lumina de salvare
În nori negri s-a-nvelit.
Întunericul e mare
Și tremînda mea chemare
Printre vînt s-a risipit.
Suspinînd fără-ncetare
Pe-a undelor spumare
Eu trec singur și pălit.

(Cîntec, p. 112—113)

Poate fi întrevăzut în aceste versuri Eminescu din *Singurătate* (1878), *Lasă-ți lumea* (1883), sau din unele postume *(Atît de dulce* — 1878 și *Între pasări* — 1879).

[90] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 198—199.

3.1.5. Asupra formelor iambice mai scurte decît alexandrinul nu vom insista, excepţie făcînd endecasilabul şi decasilabul cu cezură mediană. Versurile iambice scurte par a fi mult mai puţin autonome decît fuseseră în prima etapă; structura lor ritmică se subordonează şi mai mult perioadei, principiului heterosilabismului accentuat şi, în ultimă analiză, structurii strofice. Din această pricină, o serie de perioade iambice (8/6, 9/8, 8/7, 5/5/9 etc. — v. şi *infra*, 3.2.1.) vor fi discutate în prezentarea diferitelor forme de strofă.

Endecasilabul merită însă o menţiune specială pentru raritatea apariţiei sale. După încercările lui Iancu Văcărescu şi Asachi de a fixa schema ritmică a endecasilabului „a minore" (4+7, 5+6), Heliade exersează şi el acest metru, plecînd poate nu atît de la experienţa înaintaşilor, ci de la modelele livreşti pe care le adoptase deliberat. Heliade variază totuşi mai mult plasarea cezurii, de unde şi ritmul „incomparabil mai variat"[91] decît în endecasilabul lui Iancu Văcărescu şi Asachi. Apar aproape toate variantele posibile, cu predominarea formelor „a minore": 5+6 („Pe tron sovranul judică pămîntul"), 4+7 („Cu dreptate, putere şi splendoare"), 6+5 („Gali, angli, italieni, poloni, germanii"), 7+4 („Jos au surpat şi idoli, şi tiranii").

Poeţilor postpaşoptişti nu le e însă familiar endecasilabul. Cu greu pot fi găsite exemple: ne mulţumim să amintim aici doar *Palatul Loredano (Legende)*. El oferă în structura sa ritmică un număr precumpănitor de endecasilabi „a minore" (4+7, cezură masculină) şi doar trei versuri fac excepţie de la această regulă:

5+6 Ce poartă-n frunte-o scumpă mozaică (II, p. 58)

∪ ∠ ∪ ∠ ∪ // ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪

6+5 La acel imn de-amor, de admirare (II, p. 59)

∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∠ // ∪ ∪ ∪ ∠ ∪

Gondola s-a oprit, iar în gondolă (II, p. 60)

∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ // ∪ ∪ ∪ ∠ ∪

Cît priveşte decasilabul iambic[92], fără să caracterizeze poezia epocii printr-o frecvenţă comparabilă cu aceea a alexandrinului sau a tetrametrului trohaic, el se menţine ca un vers important, cîştigînd în fermitate şi supleţe ritmică. Alecsandri îl utilizează în *Aşteptarea (Lăcrămioare)* şi în cîteva dintre piesele ciclului *Mărgăritărele (Deşteptarea României*, în

[91] V. L. Gáldi, *Introducere*, p. 160.

[92] Th. Elwert *(op. cit.*, p. 120—122) menţionează — pentru poezia franceză — un tip de decasilab cu cezură după a cincea silabă, caracteristic mai ales genurilor populare (romanţa, „chanson de toile"). Celelalte două tipuri (cu cezură după a patra silabă şi cu cezură după a şasea silabă) au caracterizat iniţial poezia narativă, hagiografică, funcţia lor lirică fiind un lucru de dată mai recentă (sec. XIV—XVI). Este demn de reţinut că doar primul tip (cu cezură mediană) a fost actualizat de către romantici (foarte frecvent la Musset şi Hugo). Pentru ce n-am putea presupune şi o determinare a preferinţei poeţilor noştri pentru acest metru de către poezia romantică franceză (alături, desigur, de exemplul înaintaşilor)?

Pentru discuţia în detaliu privitoare la originea decasilabului francez cu cezură mediană v. P. Verrier, *op. cit.*, p. 158 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

combinaţie cu versuri scurte de 5 şi 4 silabe, *Gondola trece*, *Cîntice şi sărutări* etc.). Fără să insistăm asupra acestui tip de vers, indicăm doar alte trei exemple aparţinînd lui Al. Sihleanu şi M. Zamphirescu. Al. Sihleanu îl foloseşte în *Toamna* (catrene cu rima *abab*, exclusiv feminine în strofele I, IV, VIII, XI) şi *Revederea* (în care combinarea unui dactil cu un troheu pentru fiecare pentasilab-emistih dau o regularitate şi o fluenţă remarcabilă ritmului). Spre deosebire de Sihleanu, mai elegiac, M. Zamphirescu cultivă decasilabul în versuri cu ton de romanţă, agreabile şi desuete :

În noaptea brună, pe ţărmul rece	∪ ⌣̄ ∪ ⌣̄ ∪ // ∪ ⌣̄ ∪ ⌣̄ ∪
Spumat de unde şi solitar,	∪ ⌣̄ ∪ ⌣̄ ∪ // ∪ ∪ ∪ ⌣̄
Cîntul acesta zboară şi trece	⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ ∪ // ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ ∪
Mult mai dolent (!) şi mai amar !	⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ ∧ // ∪ ∪ ∪ ⌣̄

(*Pe malul mării*, p. 30)

Alteori versul (d) se scurtează la un emistih, după modelul catrenelor *abab*, formate din alexandrini, indiciu cert de liricizare a expresiei :

Pînă cînd noaptea d'amor păleşte,
Vino cu mine, iubita mea,
Căci tinereţea ce ne zîmbeşte
Trece ca ea !

(*Romanţă*, p. 40)

3.1.6. O menţiune specială merită şi perioada formată din endecasilabi şi eneasilabi anapestici, din poezia lui Hasdeu, *După bătălie*. Este poate singurul caz de anapest pur, cu valoare autonomă, întîlnit în toată poezia epocii :

Şi-n oglinda brumoasă a rîului,	∪ ∪ ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ [∪ ∪]
Care curge prin vale mîhnit,	∪ ∪ ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄
Colo gios ca'n adîncul sicriului	⌣̄ ∪ ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ [∪ ∪]
Se răsfrînge banchetul cumplit !	∪ ∪ ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄ ∪ ∪ ⌣̄

(p. 110)

3.2. Ceea ce poate constitui o trăsătură marcantă[93] a poeziei postpaşoptiste este *diversificarea structurii strofice*. Fenomenul comportă două aspecte : pe de o parte, se poate vorbi despre reluarea unor strofe banalizate, pe de altă parte, aceste structuri sînt asociate cu alţi metri decît cei care le consacraseră (tetrametrul trohaic sau alexandrinul, de exemplu), fie că se actualizează modalităţi prozodice ale poeţilor de la începutul secolului (Văcăreştii sau Conachi), fie că apar îmbinări nemaiîntîlnite în poezia română şi al căror caracter „experimental" este evident.

3.2.1. Reluarea vechilor structuri strofice este masivă în poezia lui Alecsandri, Depărăţeanu, M. Zamphirescu sau B. P. Hasdeu. Dar dintre formele strofice curent folosite în poezia timpului nu vom aminti aici decît una singură (pentru că ea suscită o observaţie care îşi poate găsi o verificare prin analiză), şi anume sextina de 6 versuri (*aabccb*), formată din

[93] L. Gáldi (*Introducere*, ed. cit., p. 208) vorbeşte de „decasillabi" de tip italian. Apropierea acestei poezii de *La charogne* a lui Baudelaire pare forţată.

alexandrini sau tetrametri trohaici (cu versul (b) scurt); strofa e mai rar întîlnită la poeţii importanţi ai perioadei (ceea ce nu înseamnă totuşi că nu apare la Alecsandri sau la Bolintineanu), şi este cultivată, în schimb, cu ostentaţie de către poeţii minori (cu excepţia lui M. Zamphirescu). Se poate verifica şi în această privinţă ipoteza unui epigonism al formei poetice, corolar al „uzării" unor tipuri metrice. Ceea ce făcuse — ca element prozodic — noutatea lui Gr. Alexandrescu sau C. Bolliac, devine, la aceşti poeţi, un simplu mimetism formal, fără acoperire în substanţă. Aşa încît pot fi menţionaţi, în absenţa unui comentariu special: Al. Depărăţeanu *(O sărutare din vechime, Isuse al meu)*, G. Cretzianu *(Nicolae Bălcescu)*, N. Nicoleanu *(Unei doamne, O ilusiune pierdută)*; continuarea acestei enumerări ar fi fastidioasă. Amintim doar că strofa a fost reluată de tînărul Eminescu în *La Bucovina* şi *Junii corupţi*.

3.2.2. Paralel cu reluarea formelor devenite tradiţionale, aspect al fenomenului de recurenţă de care vorbeam, heterosilabismul se accentuează uneori pînă la supralicitarea efectelor de virtuozitate prozodică (v. şi *infra*, 3.2.3.).

Dintre perioadele iambice, perioada de, 9/8 şi cea ce 8/7 suscită interes. Prima, prin relativa ei raritate. O întîlnim la Alecsandri, în *Brind*:

Sub cerul splendid al Proven**ţ**ii,
Eu, cîntăreţ din Răsărit,
La voi, maeştri ai cadenţii,
Vin şi vă zic: Bine-am găsit!

(II, p. 209)

L. Gáldi comentează la Iancu Văcărescu o perioadă similară, pe care o consideră de influenţă italiană [94]:

Copii, ce lină dimineaţă!
Pe ţărm cu toţii v-adunaţi,
La vifor voi nu schimbaţi faţa,
Veseli în luntre cînd intraţi!

(p. 164)[95]

Perioada iambică 8/7 a fost introdusă, se pare, din poezia neogreacă de Ienăchiţă Văcărescu. O regăsim în *Bradul* lui B. P. Hasdeu; valoarea muzicală a ritmului provine din inversarea ordinii clauzulelor feminine şi masculine, după schema *aBaB*; în acelaşi timp, versurile cu număr par de silabe devin *masculine*, iar cele cu număr impar, *feminine*. Eminescu a intuit netăgăduita melodie a acestei perioade, memorabilă în *Luceafărul* şi *La steaua*:

Ienăchiţă Văcărescu

De mult cu blocul de granit
El s-a făcut tot una,
Şi p-amîndoi necontenit
Îi zguduie furtuna.

(*Bradul*, p. 120)

Urmaşilor mei Văcăreşti!
Las vouă moştenire:
Creşterea limbei româneşti
Ş-a patriei cinstire.

(p. 5)

[94] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 138.

[95] Citatele din poeţii Văcăreşti au fost selectate din volumul: *Poeţii Văcăreşti, Versuri alese*, ediţie îngrijită de Elena Piru, Bucureşti, E.L., 1961.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce priveşte sextina *aabccb*, la Alecsandri *(Barcarola veneţiană)*, M. Zamphirescu *(Noaptea e lină)*, *Chitara)*, B. P. Hasdeu *(La Iulia)*, şi G. Sion *(Marşul Unirii)* acest tip de strofă ia forma 5—5—9—5—5—9—, compus fiind din pentasilabi acatalectici iambici, ce alternează cu decasilabi catalectici. Dăm, în paralel, cîteva exemple:

V. Alecsandri

Pe marea lină
Care suspină
Stelele toate plutesc uşor.
De ce, drăguţă,
A mea steluţă,
Lipseşti tu numai din horul lor?

(Barcarolă veneţiană, O, I, p. 291)

M. Zamphirescu

Pe unda pură
Care murmură
Sub sărutarea dulcelui vînt
Vino cu mine
Şi-n vise line
Să trecem noaptea şoptind un cînt.

(Noaptea e lină, p. 114)

B. P. Hasdeu

Cînd văz o floare
Lucind la soare
Ca o lumină de curcubeu,
Mă fac o rază,
Ce colorează
Flori şi mai mîndre pe chipul tău!

(La Iulia, p. 6)

Acelaşi mod graţios de evitare a monotoniei izosilabismului în sextină fusese folosit şi de Ienăchiţă Văcărescu[96], dar principiul funcţional al varierii metrilor în strofă, după o succesiune regulată, apărea şi la Gr. Alexandrescu în *Frumuseţea D-nei*** şi *Inima mea e tristă* (7—7—13—7—7—13)[97]. O structură strofică similară întîlnim la Sihleanu, cu deosebirea că perioada se compune din hexasilabi şi dodecasilabi trohaici:

Ea e-un fulger iute
Ce lumini plăcute
Varsă, ... şi-ntuneric lasă'n urma sa;
Ea e ca o floare
Care dacă moare
Trage şi mirosu-i dulce dupe ea.

(Logodnicii morţi, p. 77—78)

La Alecsandri (dar nu numai la el) se observă un proces de substituire a versurilor lungi în sextină, poate tot după exemplul Văcăreştilor: în ciclul *Lăcrămioare*, *De crezi în poezie*, cu folosirea heptasilabilor acatalectici trohaici, alternînd cu versuri de 6 silabe catalectice, iar în *Cîntic de*

[96] Vladimir Streinu *(op. cit.*, p. 138—139) semnalează existenţa prototipului formal pentru Alecsandri, Zamphirescu şi Hasdeu la Ienăchiţă Văcărescu *(Într-o grădină)*. Un posibil model mai îndepărtat (sub aspectul varierii numărului de silabe în versuri) îl oferea Dosoftei, la care strofa *aabccb* apărea în forma 4—4—6—4—4—6, cu rime exclusiv feminine (N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 48—49).

[97] La V. Alecsandri apare şi forma 6—6—11—6—6—11 *(Dridri)*.

fericire şi *Adio* din acelaşi ciclu sau în *Pilotul* a octosilabului (hepasilabul) trohaic:

Steaua vine, steaua pere!
Astfel dulcea-mi mîngîiere
Au perit de pe pămînt;
Au perit, s-au dus cu tine
În locaşul de lumine.....
Şi eu plîng pe-al tău mormînt!

(*Adio*, *O*, I, p. 310)

Valul vine cu urgie
Din întinderea pustie
Ca un duşman tăinuit.
El s-aruncă să înece
Vasul gingaş care trece
C-un lung gemet obosit!

(*Pilotul*, *O*, I, p. 569)

Similitudinile formale cu versificaţia lui Iancu Văcărescu sînt frapante:

Cine simte înţelege
Că este firească lege
A pătimi orice om:
Chiar ş-acel ce se arată
Că simţire nu-i e dată
Cît la piatră, cît la om;

(*Firească lege*, p. 177—178)

Încă un exemplu din poezia lui V. Alecsandri atestă o altă „inovaţie" a poetului: versurile (a) şi (*c*) se termină în clauzule masculine, contrar tiparului tradiţional:

Pe ulm, pe stejar,
Crengile apar
Lungi buciumi de ghiaţă,
Iar în loc de frunzi,
Sloiuri mici, rotunzi
Strălucesc prin ceaţă.

(*Pe albumul drei Esmeralda Cretzianu*, II, p. 252)

Tot în ciclul *Lăcrămioarelor* (unde frecvenţa strofei *aabccb* este mai mică decît în *Suvenire*: *Păsărica*, *Adevărul şi minciuna* sau în *Mărgăritărele*), poate fi găsită o formă derivată, şi anume octava *aaabcccb*, în *Pe marea;* particularitatea izbitoare a acestei poezii (tipul de octavă mai fusese folosit şi de Heliade[98]) este prezenţa heptasilabului iambic şi a variantei sale catalectice:

O valuri mari de spume!
Purtaţi-mă prin lume
Ca frunza fără nume
Ce o plutiţi uşor,
Şi m-aruncaţi din mare
Perdut, fără suflare,
Pe malul cu uitare
Adîncului Bosfor!

(O, I, p. 313)

[98] În traducerea din Hugo (*Le Danube en colère* — *Dunărea în mînie*, *Curs*, I, p. 185 şi urm.).

O perioadă iambică semnalată de L. Gáldi în *Păscarul Bosforului (Lăcrămioare)* e un tip de octavă *(ababcdcd)*, în care alternează versurile de 8 silabe cu cele de 6 silabe; se remarcă identitatea de structură cu „Chevy Chease verse" din metrica engleză [99]:

Ş-un lung caic de abanos
În aur prelucrat,
Cu imnuri din Coran frumos
Pe margine sapat,
Şi treizeci de vîslaşi osmani
Ce vesel ar zbura,
Mai răpizi decît elcovani
Pe-ntinsa Marmara.

(*O*, I, p. 278)

Un proces de substituire a versurilor lungi, în tipurile de strofă consacrate, are loc şi în cazul „odei pindarice": la Depărăţianu *(Demolitiuni)* versurile (b) şi (d) sînt heptasilabi catalectici[100]. Consideraţii similare pot fi făcute şi pentru strofa de 5 versuri *(abaab)*, folosită uneori cu octosilabul trohaic (Sihleanu — *Beţia*, Alecsandri — *La Veneţia mult duioasă)*.

Întreaga descriere care a fost schiţată pînă aici şi care este departe de a fi epuizată în liniile ei principale a avut ca fundament ipoteza că, într-o bună măsură, în poezia lirică postpaşoptistă versul lung (tetrametrul, alexandrinul) pierde teren, în favoarea versurilor mai scurte şi mai accesibile; aspectul de „cîntec" al multor creaţii lirice din această perioadă devine tot mai pertinent, anticipînd parcă pe Eminescu. Versul lung se menţine însă mai cu seamă în poemele romantice ale lui Bolintineanu *(Sorin, Conrad)*, în *Legendele istorice*, în *Legendele* lui Alecsandri.

3.2.3. Vom menţiona în acest subcapitol cîteva dintre formele strofice care apar cu o frecvenţă minimă, dar care întregesc şi nuanţează tabloul procedeelor de versificaţie din epoca romantică, pînă la Eminescu.

Aşa, de pildă, spectaculoase sînt unele inovaţii ale lui Depărăţianu, a cărui inventivitate ritmică este uneori remarcabilă: *Nihil novi sub sole* şi *Din fereastră în fereastră* reprezintă o alternare de versuri de 8 şi 5 silabe (ritm trohaic); în *Vai o ştiu*! compune o perioadă mai extravagantă, formată din versuri de 3 silabe, urmate fiecare de octosilabi trohaici[101]. *Lira lui Orfeu* combină versuri de 2 şi de 7 silabe după următorul tipar:

Orfeu!
Tu, dintre zei cel mai demn
De zeu.
D-aur era, sau de lemn,
Sau d'os.

(p. 117)

[99] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 195.
[100] O situaţie similară se înregistrează şi la Gr. Alexandrescu, în *Viaţa cimpenească* (v. I. Fischer, ed. cit., p. 128).
[101] N. I. Apostolescu, *L'influence*, ed. cit., p. 258.

Pentru *Fantezie ritmică* (rime exclusiv masculine) M. Zamphirescu a avut, după N. I. Apostolescu şi Vladimir Streinu [102], ca model *La Chasse du burgrave* a lui Hugo : perioada este de 7/1 (la Hugo era de 8/1). Citeva versuri pot fi edificatoare :

Astăzi eu sînt un străin
Prin
Lumea ta eu trec tăcut
Mut.

(p. 111)

Mai amintim aici şi două derivaţii îndepărtate ale sextinei *aabccb*. Prima [103] este prezentă la Alecsandri *(O noapte la Alhambra)*, la M. Zamphirescu *(Vezi tu noaptea lină*, cu diferenţa că în locul octosilabilor [104] apar versuri de 6 silabe cu tendinţă de amfibrahizare iar versurile scurte sînt de 3 silabe), sau în faimoasa idilă a lui Depărăţeanu, *Vara la ţară* :

V. Alecsandri	*M. Zamphirescu*
8 Şi trecînd printre coloane,	6 Vezi tu noaptea lină,
4 Prin saloane,	3 Senină,
7 Venea toate-a să-nchina	5 Iubita mea, cum
8 La frumoasa lor regină	6 Din cupa-argintată
4 Ce-n lumină	3 Se-mbată
7 Tainic, lin se legăna.	5 D-al rozei profum?
(O noapte la Alhambra, O, I, p. 459)	*(Vezi tu noaptea lină*, p. 19)[105]

A doua formă strofică este întîlnită doar la M. Zamphirescu, în *Nebuna* (1865) :

10 În nopţi tăcute, printre morminte,	A
5 Triste cuvinte	A
4 S-aud zburînd	*b*
10 E o femeie, e o nebună	C
5 Care pe lună,	C
4 Trece cîntînd.	b

(p. 153)

[102] Comentînd inovaţiile ritmice ale lui Hugo în *Balade* şi *Orientale*, J.—B. Barrère *(La fantaisie de Victor Hugo*, I, *1802 — 1851*, Paris, José Corti, 1949, p. 128) atrăgea atenţia asupra faptului că acest tip de perioadă reprezintă prin excelenţă o combinare a ritmului cu rima („Le second vers est ainsi réduit à sa plus simple expression, la rime"). Pentru discuţia privitoare la modelul prozodic al poeziilor româneşti, v. N. I. Apostolescu, *L' influence*, ed. cit., p. 273 şi Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 133—134. Autorul semnalează reluarea acestei extravaganţe ritmice de către Macedonski *(Ecourile nopţii*, 1880), după ce, anterior ea fusese experimentată de Alecsandri într-un cuplet din *Coana Chiriţa în Iaşi* şi de către mai tradiţionalul C. Negruzzi în *Au mai păţit-o şi alţii*, cu evidente intenţii umoristice.

[103] Reflex al strofei 7—3—7—7—3—7—, „la strophe en double diabolo" (v. H. Morier, *op. cit.*, p. 412).

[104] Strofa formată din versuri de 8, 4, 7 silabe apare şi la Depărăţeanu, în *Calul*.

[105] N. I. Apostolescu *(L'influence*, ed. cit., p. 309) a formulat o ipoteză, ulterior combătută : „[.....] mais il est à peu près certain qu'Alecsandri a eu pour modèle, non pas Gautier, mais l'ancêtre supposé des Romantiques, Ronsard." În *Alecsandri, poet liric şi romanticii francezi* (extras din „Viaţa Nouă", Bucureşti, 1914, p. 25) Ch. Drouhet neagă — cu drep-

Scanned with OKEN Scanner

Perioada 12/5 apare în *Românele din Cavaia* (ciclul *Macedonele)*, iar prin *San-Marina* Bolintineanu împământenește un tip de strofă, căruia L. Gáldi îi găsește un corespondent în poezia neogreacă[106]:

Astfel trece scurta viață	8	A
De străini neatîrnați	7	b
Ca cocorii,	4	C
Și ca norii,	4	C
Cînd pe cîmpuri de verdeață,	8	A
Cînd pe munții cei înalți.	7	b

(II, p. 43)

O formă strofică inedită se găsește în volumul de poezii al lui Hasdeu, din 1873. În *Luntrea*, foarte interesantă și ca tip de combinare a doi metri tradiționali (primul emistih aparține dodecasilabului amfibrahic, iar al doilea este un eneasilab amfibrahic; deci, cezură asimetrică: 6+9), versul lung alternează cu cele scurte, după următoarea schemă:

Și rîde, și plînge, și'ntocmai ca luntrea ușoară,	A
Plutind printre valuri	B
Departe de maluri	B
Se zbuciumă inima mea.	c

În sfîrșit, poate nu este cu totul lipsită de interes o descriere a tipurilor metrice și a combinărilor lor în *Complotul bubei*: I *aabccb* (versuri de 9/8 silabe, cu ritm amfibrahic) + strofe de 5 versuri, cu ritm trohaic *(aabab* — 8—5—5—8—5); II *aaabcccb* 6 (7—7—7—6—7—7—7—6, cu ritm iambic); III alexandrini acatalectici în catrene (14—4—14—4).

4. O cercetare specială s-ar putea face cu privire la sistemul rimelor în poezia romantică, pînă la Eminescu. Ar fi sesizate astfel constituirea unor „zone semantice" care sînt preferate în rimă și care devin caracteristice fie pentru opera unui poet anume, fie pentru stilul unei întregi epoci literare[107].

tate — influența directă a lui Ronsard. Mult mai plauzibilă apare o influență exercitată de Hugo, care a preluat, precum se știe (v. J.—B. Barrère, *op. cit.*, p. 131 și urm.) ritmuri și combinații strofice exersate de poeții Pleiadei (Belleay, Ronsard). Către același punct de vedere înclină și Vladimir Streinu *(op. cit.*, p. 135—136), care indică drept model *Sara la beigneuse* (v. și L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 201). Pentru ceilalți doi poeți este de presupus fie influența directă a lui Hugo, fie aceea a modelului românesc, reprezentat de poezia lui Alecsandri *(O noapte la Alhambra* datează din 1853). Oricum, modelul francez este mult mai plauzibil decît cel oferit de Chiabrera / Christopulos și propus de L. Gáldi *(Le origini italo-grechi*, ed. cit., p. 20). Dealtfel, L. Gáldi nici nu revine asupra acestei explicații în ultima sa lucrare.

[106] V. L. Gáldi, *Le origini italo-grechi*, ed. cit., p. 19.

[107] V. I. M. Lotman *(Lecții de poetică structurală*, București, Editura „Univers", 1970). Confruntîndu-și punctul de vedere cu cel al altor cercetători, pentru care principiul semantic și cel melodic sînt independente, Lotman argumentează o teză contrarie: muzicalitatea rimei depinde de „volumul de informație cuprins în ea, de sarcina ei semantică" (p. 93). O notă a autorului sintetizează foarte bine noutatea teoriei: „[...] cu cît este mai important „rolul semantic" al rimei, cu atît mai „sonoră" ne apare această rimă. Cît privește originalitatea, noțiunea însăși este funcțională: plasată în sisteme diferite, una și aceeași rimă poate fi percepută și ca „originală" și ca „banală". Rolul semantic al rimei depinde de asemenea și de raportul dintre ea și sistem" (p. 92, nota 33).

4.1. O însumare a rimelor din 11 poezii ale lui V. Alecsandri (ciclul *Lăcrămioare*: *Steluţa, Lăcrămioare, 8 Mart, De crezi în poezie, O noapte la ţară, Vezi tu vulturul..., Despărţirea, Dulce înger..., Cîntic de fericire, Aşteptarea, Veneţia* oferă concluzii interesante cu privire la gradul de convenţionalitate a rimei:

a) *prezenţa unor rime gramaticale* (adjective sau participii), fapt ce reprezintă ilustrarea unei tradiţii caracteristice întregii poezii a secolului al XIX-lea (lucit : iubit; fericite : îndumnezeite, neobosit : neasfinţit; legănată : dismierdată; înflorită : fericită etc.);

b) *recurenţa unor rime*: dor : zbor; mele : stele; încă : adîncă (2); Dumnezeu : meu; îngeri : plîngeri (3); noapte : şoapte (4);

c) existenţa unor rime care „se atrag" din punct de vedere semantic, sau sînt în relaţie de contiguitate: canaluri : maluri; poezie : armonie; blîndeţe : tinereţe; iubire : pornire; dezmierdări : sărutări; crin : sîn; fericire : iubire; ceresc : îngeresc [108];

d) existenţa unui număr relativ mic de rime antonimice: (liniştire : amăgire; despărţire : iubire; fericire : nălucire etc., ceea ce relevă dintr-o dată absenţa oricărui conflict interior, generator de tensiune lirică.

Această schiţă de analiză s-ar putea aplica poeziei din întreaga perioadă, mai ales pentru acel punct privitor la sistemul semantic al rimelor; desigur că o astfel de întreprindere nu se poate dispensa de auxiliarul statistic adecvat. Cercetarea de acest fel ar putea fi relevatoare nu numai pentru un poet anume, dar şi pentru disocierea convenţiei poetice a epocii de elementul original pe care acesta îl aduce.

4.2. Ultimele consideraţii privesc valoarea ritmică şi eufonică a rimei. Din acest punct de vedere nu se poate spune că poeţii perioadei romantice sînt maeştri şi L. Gáldi are fără îndoială dreptate atunci cînd afirmă că „numai de la Eminescu încoace putem vorbi de o adevărată estetică a rimei"[109].

Amintim doar că rima dactilică reprezintă pentru poezia noastră cultă cucerirea unui teritoriu puţin explorat înainte de 1840 [110]. Rimele dactilice apar foarte sporadic la Heliade. În mod destul de curios, Heliade nu acordă însă mare credit rimelor „hiperdactilice" (– ∪ ∪ ∪), atît de rare în poezia epocii: „Limba română are vorbe întonate pînă la a treia silabă -nainte de ultima ca la *òamenilor, tùnetele, màrginile, dîndu-mi-se* etc. Acestea pot forma cezura sau încheia jumătatea de vers. A-şi face însă un poet printr-însele rimele sale, este nu numai foarte dificil, ci şi foarte monoton"[111].

Mai tîrziu, odată cu revelaţia muzicalităţii cam stereotipe, dar de o indiscutabilă fluiditate, a poeziei lui Bolintineanu, rimele dactilice intră în „arsenalul" procedeelor de efect, cu suportul unui vag mimetism. Ele fac

[108] V. şi M. Zamfir, *loc. cit.*, p. 229.

[109] L. Gáldi, *Introducere*, ed. cit., p. 210.

[110] Excepţie fac, desigur, Iancu Văcărescu (*Ielele*: „Fluieră / Relele, / Danţeră /Ielele, / Capul îşi / Cleatină, / Trupul îşi / Leagănă." (p. 225) şi Asachi *Imnul moldovenilor la Anul Nou, 1836*: „Acuma Îngerii / Lină menitu-ni-au / Ferice trecere / Către liman", p. 157).

[111] I. H. Rădulescu, *Curs*, I, p. LXIX.

gloria baladei *Mihnea şi baba* [112], dar apar şi în basmele versificate, mai puţin cunoscute, *O noapte la morminte* sau *Peştera muştelor*. *O noapte la morminte* este scrisă în octosilabi iambici, cu alternanţa rimelor dactilice şi a celor plane în catren :

Atunci trecură ielele
De mîni în horă prinse ;
Ş-un abur toate stelele
Îndată le coprinse.

(I, p. 236) [113]

Peştera muştelor este parţial o reluare, adeseori reuşită, a schemei metrice din partea a VIII-a a baladei *Mihnea şi baba* :

Cerul se scutură, munţii se leagănă.....
Brazii săltară ;
Cerul cu stelele, brazii cu stîncele
Se cufundară

(I, P, 267)

5. Concluziile care se degajă din această încercare de sistematizare a direcţiilor de evoluţie a prozodiei româneşti în perioada romantică pot fi însumate după cum urmează :

5.1. Există o mişcare de preluare a unor tipuri metrice sau a unor structuri strofice care nu poate şi nu trebuie să fie ignorată, ceea ce face ca afirmaţia lui Vladimir Streinu să necesite o nuanţare : „Istoria versificaţiei noastre s-a dezvoltat fără vîrste succesive şi perioade genetice, procesul ei fiind un complex indescifrabil ; singurul fel în care ne apare cu oarecare limpezime e formaţia concomitentă, în cadrul căreia specificitatea limbii răzbate, printre cele mai felurite experienţe şi imitaţii metrice, pînă la măsurile proprii [114]. Ar însemna, în acest caz, să adoptăm o viziune statică, pe undeva amorfă, în considerarea faptelor. Heliade sau Bolliac nu scriu la fel ca Alecsandri sau Hasdeu şi dacă ecouri şi procedee formale din poezia primilor apar în poezia celor din urmă, aceasta este un fenomen care ţine deja de o tradiţie pe cale de a se fi constituit.

5.2. Originalitatea poeziei româneşti în perioada romantică este determinată şi de conlucrarea influenţelor adesea imposibil de disociat : un prim strat îl oferă poezia populară ; al doilea, poezia neogreacă şi italiană ; al treilea, cea franceză romantică. Dacă nu am avut, ca în Franţa, o poezie renascentistă care să suscite spiritele creatoare la înnoiri în dome-

[112] Pentru analiza detaliată a acestei poezii, v. N. I. Apostolescu, *L'influence*, ed. cit., p. 221—234.

[113] Pentru a da o idee despre mecanica adesea inconsistentă a poeziei lui Bolintineanu, se poate compara cu următoarea strofă din *Capul avarilor* :

Atunci în aer stelele
Cu nori apoşi se-nginâ,
Iar stana 'nalţă repede
Pe dînsul recea-i mînă.

(I, p. 281)

[114] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 131.

niul prozodic, am avut, în schimb, un curent de opinie favorabil influenţelor folclorice, iar Conachi, Văcăreştii sau Asachi, tutelaţi încă de anacreontism, au contribuit major la limpezirea versului şi la constituirea unei tradiţii a versificaţiei române moderne.

5.3. „Unitate şi diversificare" în prozodia românească din perioada romantică este un concept care vrea să cuprindă nu numai deschiderea poeziei către noi experienţe formale, ci mai înainte de toate el presupune, din partea celui care examinează, o *stratificare* a elementelor formale, datorate modei poetice, sau a celor care intră în zona de originalitate a poetului. *Unitate* este un concept integrator ce vrea să sugereze ideea de generaţie; dimpotrivă, *diversificare* orientează atenţia către elementele de surpriză, care anunţă un alt stil poetic, o altă convenţie.

Scanned with OKEN Scanner

niul prozodic, am avut, în schimb, un curent de opinie favorabil influenţelor folclorice, iar Conachi, Văcăreştii sau Asachi, tutelaţi încă de anacreontism, au contribuit major la limpezirea versului şi la constituirea unei tradiţii a versificaţiei române moderne.

5.3. „Unitate şi diversificare" în prozodia românească din perioada romantică este un concept care vrea să cuprindă nu numai deschiderea poeziei către noi experienţe formale, ci mai înainte de toate el presupune, din partea celui care examinează, o *stratificare* a elementelor formale, datorate modei poetice, sau a celor care intră în zona de originalitate a poetului. *Unitate* este un concept integrator ce vrea să sugereze ideea de generaţie; dimpotrivă, *diversificare* orientează atenţia către elementele de surpriză, care anunţă un alt stil poetic, o altă convenţie.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉS

Structures thématiques et rhétoriquo-stylistiques du romantisme roumain

Dans l'étude qui ouvre le volume, son coordinateur, le professeur Paul Cornea, explique les objectifs poursuivis et justifie la méthodologie adoptée. Si l'on admet, avec Wellek — Warren, qu'une « période » se caractérise par la prééminence d'un système de normes, alors le « courant » semble illustrer un degré supérieur d'homogénéité puisqu'il groupe les auteurs selon leur adhésion consciente ou implicite à un programme, se constituant ainsi en tant qu'un des « centres de gravitation » ou, tout au moins, qu'un des « noyaux significatifs » de la période.

Le romantisme roumain, qui n'a pas été une « école », comme en France, et ne s'est pas soumis à l'autorité d'une doctrine esthétique clairement enoncée est bien loin d'être un courant typologiquement « pur » : dans ses œuvres représentatives, on arrive facilement à distinguer des composants néo-classiques ou réalistes. Mais, il convient de le rappeler, les « thèmes » et les « procédés » peuvent incarner des sens divers, parfois contradictoires ; ce qui compte pour signifier un « courant » déterminé ce n'est pas leur « présence », mais leur « fonction », c'est-à-dire la connotation des idées et des comportements, le « code » dont on se sert pour produire et percevoir la création artistique. Or, de ce point de vue, il est hors de doute que dans la littérature roumaine du XIXe siècle, et notamment entre 1830 et 1870, le romantisme remplit la fonction de « contextualiser » l'espace littéraire ; il s'impose comme le seul courant agissant, prolifique, capable de faire mûrir les talents, de donner libre essor à la personnalité nationale d'un peuple récemment arrivé à la conscience de soi-même et surgi à la vie du siècle. De même qu'ailleurs, le romantisme roumain s'affirme, dans sa phase d'expansion, non seulement comme une « aventure du langage », mais aussi comme un « état d'esprit », comme une forme de structuration globale de l'activité intellectuelle, dont l'impact est ressenti également en littérature, historiographie, philosophie ou linguistique, etc.

L'auteur décrit ensuite quelques traits spécifiques du romantisme roumain s'appuyant sur sa monographie de 1972, *Originile romantismului românesc* (la dialectique entre les « modèles » traditionnels et les « modes » romantiques européennes, entre les « contraintes » du milieu socio-culturel et l'initiative créatrice des écrivains, etc.). Sa conclusion est que l'homogénéité assez remarquable du romantisme roumain (entre 1830 — 1870) permet une investigation de type synchronique dans laquelle les œuvres deviennent les constituants d'un discours unique de l'« intertextualité ».

Lex deux paliers de l'analyse — thématique et rhétoriquo-stylistique — auxquels s'arrête le présent volume, bien qu'ils semblent s'imposer dans toute démarche globale, voulant transgresser l'opposition « forme — contenu », font rarement l'objet des études d'ensemble (la rai-

Scanned with OKEN Scanner

son étant soit la « division du travail » entre linguistes et historiens de la littérature, soit une conception erronnée sur la nature de l'œuvre dissimulée parfois sous une terminologie structuraliste de pointe).

Notre livre associe dans un travail commun, sur le même « corpus », historiens de la littérature et linguistes. Par sa façon d'envisager les choses, il se distancie autant du discours critique ordinaire que du discours traditionnel de l'histoire littéraire ; on ne s'occupe ici ni des « auteurs » ni des « œuvres » pour les situer, établir un palmarès ou faire éclater leur beauté ; au centre de l'enquête se trouvent les „matrices" thématiques et stylistiques qui fondent la catégorie de la romanticité ; on étudie donc— pour employer les termes d'Hjelmslev—la « substance du contenu » (thèmes, mythes) et la « forme du contenu » (genres, tropes) pour éclairer les ressources de l'imaginaire collectif romantique et aboutir ainsi à un « modèle » de « courant » (à proprement parler, la variante roumaine du romantisme).

L'auteur présente ensuite successivement les cinq travaux du volume, en les situant dans le contexte des recherches actuelles (roumaines et étrangères) et en discutant leur apport. A propos des études de M-me Sorescu et M. Vornicu, il soumet à un examen critique le problème de la « thématologie » (Stoffgeschichte), en essayant de renouveler la manière de s'en servir. Ses conclusions appuient d'une manière générale les opinions exprimées en cette matière par Hary Levin, R. Trousson, Elisabeth Frentzel, Roger Bauer.

Les études stylistiques de M-lle Duda, M-me Mancaş et M. Zamfir lui suggère quelques hypothèses dont nous mentionnons dans ce résumé seulement deux. La première soutient que, dans les conditions roumaines (où l'initiation au romantisme correspond à l'initiation à la littérature en tant que pratique institutionnalisée de la création), la soi-disante « influence » du style néo-classique traduit parfois une « inertie prosastique de la communication », c'est-à-dire un phénomène spontanné de réglementation du non-littéraire par le biais de certaines conventions usuelles d'intelligibilité et de bon sens. La deuxiemme hypothèse, apparemment contraire à la première, c'est que tout courant commence et finit en tant que « littérature » : au début, puisqu'il tente d'expérimenter le nouveau concept d'art, en lui radicalisant, faute de maîtrise, l'expression ; à la fin, puisqu'il change les formules de succès en recettes, remplaçant la recherche par la routine. La véritable « poéticité » semble fleurir, comme la vie, entre deux inaccomplissements : l'enfance pleine d'élan mais manquant de sagesse et la vieillesse sage mais dépourvue d'enthousiasme. Il serait intéressant de vérifier sur d'autres exemples cet itinéraire entre « déclamation » et « manière » qui correspond de toute façon à l'évolution intérieure du romantisme roumain.

Scanned with OKEN Scanner

Sur la poésie des ruines

La contemplation des murs anciens, rongés par le temps dont ils arrivent à symboliser l'abîme, incite l'esprit à rêver : on voit en Chronos le maître absolu du monde. D'autre part, le goût du sublime géologique est une forme spéciale du sentiment chronologique, envisageant l'histoire à l'échelle planétaire. La régression historique va de pair avec l'amour de la nature sauvage, et le romantisme les découvre d'un seul coup. Il est hors de doute que la méditation face à la relique architecturale est l'attitude du romantique ; mais les racines du thème poétique des ruines remontent à l'Antiquité, car il s'est séparé du vieux motif *ubi sunt* : les noms des héros de jadis et ceux de leurs grandes villes disparues s'entremêlent, comme on le voit, par exemple, chez Bernardus Morlacensis (XIIe s.). Le schème avait été localisé à *Urbs*, puisque la gloire de Rome ancienne n'avait pas cessé de vivre dans la mémoire du Moyen Age, qui n'en pouvait plus apercevoir que de pitoyables débris. Les lamentations sont mises en vers latins ; avec Hildebert de Lavardin (XIe s.), la poésie des ruines acquiert déjà l'autonomie. Par ses imitateurs et d'autres intermédiaires, on arrive à la Renaissance, et toujours en latin. L'histoire moderne du motif part de du Bellay, qui reprend le sujet en langue vulgaire, dans le long poème *Antiquitez de Rome* (1558) ; on y trouve tous les futurs lieux communs romantiques. En même temps, les poètes avaient décelé d'autres vestiges célèbres, qu'ils chantaient par analogie avec Rome, sans toutefois changer les éléments techniques déjà fixés : le talent consistait en combinaison, et non pas en invention.

Dans la France des Lumières, les ruines sont en vogue, en tant que composition raffinée du paysage : tout comme dans l'Italie de la Renaissance, on y décore les jardins de ruines artificielles, feintes. Les esprits « modernistes » découvrent l'exotisme, la nature nordique, poussant en liberté ; la « bataille d'Hernani » a été précédée par celle des parcs à l'anglaise, et, avant d'opposer Shakespeare à Racine, il a fallu choisir entre les architectes Kent et Le Nôtre. C'était là une illustration du préromantisme, mais le bon goût du siècle va mièvrement vers la mise en scène du paysage, en joignant l'aspect belliqueux des châteaux écroulés à la paix agreste. Le poète de cette symétrie plus subtile, c'est Delille, avec ses *Jardins ou l'art d'embellir les paysages*. La mélancolie de l'époque augmente encore grâce aux *Poèmes gaéliques* de Macpherson, où l'on rencontre partout des palais tombés en ruines, que les fantômes des guerriers hantent ; Ossian (qu'on prenait pour un Homère septentrional) était accablé par le sentiment de la caducité universelle. Le voyage de Volney en Syrie et en Egypte sort de l'oubli, devant l'Europe ébahie, les vestiges d'un Orient mirifique, et la poésie s'en passione : Palmyre équivaut Rome. Il est suivi par Chateaubriand, Byron, Lamartine, qui entreprennent le tour de la Méditéranée, en rêvant incessamment du passé des lieux, trop bien connu par les livres. Hugo, dans la *Légende des siècles*, brosse un tableau fantasque de la simultanéité colossale de l'histoire. Maintenant on cultive surtout la ruine féodale.

Scanned with OKEN Scanner

Les romantiques remplacent donc l'Antiquité par le gothique ; ils aiment le claire de lune et la solitude. Le sens profond de la contemplation des ruines, c'est d'atteindre l'altitude spirituelle qui rend la chronologie réversible.

Chez les Roumains, la poésie du vestige architectonique commence sous le signe des modèles romantiques, car notre Antiquité visible est la relique féodale. On a assez disputé autour des sources des premiers poètes : Volney, Lamartine ou Byron ? Il faut admettre que la littérature descend de la littérature-même : Volney, qui avait été un idéologue écrivant en prose, était mis en valeur par ses conséquences purement poétiques, Lamartine en tout premier lieu. Jusqu'à la moitié du XIXe s., les traductions—parfois manuscrites—portent le goût du public ainsi que celui des poètes vers certains originaux romantiques et, en même temps, assouplissent la langue littéraire. V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, I. Heliade (ce dernier, quoique plus âgé, suivait par esprit de compétition les traces des deux autres) imposent la citadelle de Tîrgoviște (ancienne capitale du pays) pour notre *Urbs*, en évoquant la gloire et la virilité martiale des ancêtres, dans un sens patriotique. Grâce à eux, la poésie de Valachie prend le devant par rapport à celle moldave, laquelle reste isolée à son modèle local : le château-fort de Neamț, chanté d'abord par A. Hrisoverghi. A l'instar de celui-ci, les Moldaves s'intéressent surtout à l'état contemporain des ruines, pillées, tout comme les vieux bâtiments de Rome, par des citoyens dépourvus de sentiments nationaux. En Transylvanie, la poésie des vestiges se manifeste trop peu, et alors en tournant au commentaire philologique et historique, dans le creux du mouvement culturel dit « L'Ecole de Transylvanie » : au début du XIXe s., V. Aaron avait composé un poème où paraissaient des ruines daces, sans pourtant faire souche. Les poètes valaques, loquaces et enclins à la polychromie, s'avèrent, au contraire, amateurs d'espaces vastes. Les principales directions en sont : la ruine exotique, l'archéologie romaine du pays et le pèlerinage poétique à Tîrgoviște. Il y a une foule de littérateurs qui, le plus souvent armés seulement de bonnes intentions, exercent leurs lyres sur ces cordes ; le champion en est D. Bolintineanu. Tous ces versificateurs écrivent dans un but patriotique, en imitant les modèles rendus canoniques par le prestige des premiers poètes roumains modernes ; ils sont d'ailleurs sincèrement amants du progrès et s'évertuent à éveiller la conscience nationale de leurs contemporains, de sorte que les poèmes finissent généralement par la satire des épigones (chez les occidentaux, de du Bellay à Lamartine, les épigones étaient les Italiens, qu'on censait n'avoir hérité des Romains que le souvenir de la gloire) et le débat sur les circonstances politiques engageant la nation, telle l'Union de 1859. Avec Eminescu, qui, à part l'expression, use presque des mêmes éléments, la poésie des ruines atteint, chez nous aussi, aux plus hauts degrés esthétiques. Mais, dans son cas, l'étude d'un thème doit être appliquée de manière différente : les grands créateurs inventent des univers poétiques dont chaque côté ne saurait être jugé que par rapport aux significations et aux lois de l'œuvre entière.

Scanned with OKEN Scanner

Les métamorphoses de la lyrique érotique

Divisée en trois chapitres, correspondant aux époques du développement du romantisme roumain, la recherche se propose de mettre en lumière les traits caractéristiques de la lyrique roumaine, dont le couronnement sera la poésie de M. Eminescu. L'étude envisage particulièrement la modalité d'expression d'un amour — signe des contradictions et de l'individualisation du moi, puis le rapport entre la forme esthétique et la mentalité de l'époque. Il commence par analyser les précurseurs du romantisme et finit en analysant les contemporains d'Eminescu, sans s'occuper de l'œuvre de celui-ci.

Les traits caractéristiques, psychiques et formelles, de la poésie d'amour sont dévoilés dans l'œuvre de chaque auteur, leur totalité designant la typologie de la poésie romantique d'amour dans la littérature roumaine. La sensualité cérémonieuse des poètes de la famille Văcărescu, l'amour ardent et larmoyant des chants recueillis par Anton Pann, les lamentations de Costache Conachi peuvent être organisées autour de quelques motifs dominants : la perception simultanée des contrastes existentiels, la physiologie saphique de l'amour, le désespoir de l'amour contrarié par les circonstances, le souvenir d'un bonheur passé, le refuge au milieu de la nature. Le processus de l'individualisation de l'expression poétique comporte un mélange de thèmes et de motifs communs non seulement aux poètes préromantiques et romantiques, mais aussi aux littérateurs de la Renaissance et du classicisme. Tour à tour, les faits biographiques, qui constituent presque sans exception la source d'inspiration, se métamorphosent en faits poétiques.

Si, au commencement, le spéctacle du sentiment et son efficacité immédiate intéresse le poète beaucoup plus que la beauté de l'expression individuelle, la nouvelle génération, celle des années '40, Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Hrisoverghi etc., cherche la possibilité d'exprimer son moi d'une manière plus personnelle, plus profondément et dans des formes plus diverses dont l'originalité ressort clairement. La biographie cesse d'être la substance et le but de la poésie, elle devient un prétexte pour exprimer un moi qui complique l'amour avec des visions philosophiques, phantastiques ou sociales, en y mêlant des antinomies verbales et visionnaires. La propension titanesque des premiers véritables romantiques est visible dans leur lyrique intime, comme dans leur poésie philosophique et sociale. La vie comme rêve, le mystère cosmique, le motif du plaisir qui tue, celui de la volupté de la mort et de la libération de l'être dans la passion érotique se constituent comme axes de la création de l'époque. L'amour envisagé comme principe gouvernant la cohésion universelle, comme aspiration profonde de l'être à la connaissance suprême est visible dans quelques poèmes de Heliade. Les souffrances et les péripéties des amours pittoresques, consommées dans les décors d'un Orient fabuleux, deviennent la matière poétique de Bolintineanu et d'autres écrivains moins connus. Le motif de la mort des amants, la description de la jalousie et le mystère du sentiment sont souvent incarnés dans

Scanned with OKEN Scanner

l'œuvre de toute une pléiade de poètes de l'époque, parmi lesquels Cezar Bolliac, C. Negruzzi, etc. Avec V. Alecsandri, les traits particuliers de la poésie érotique populaire pénètrent aussi dans la littérature cultivée. L'expression de l'amour usant d'une symbolique de la nature, le concept d'un amour vécu en complète innocence sensuelle et spirituelle, le dépassement des vicissitudes du sort par un instinct plus fort que la mort, mais aussi la propension vers une vision grotesque et macabre du monde sont des traits communs de la poésie d'Alecsandri et de la poésie populaire.

Enfin, avec la troisième génération des poètes, celle des années '55—'65, on assiste à la dégradation de la perception individuelle des motifs poétiques qui se constituent, comme au début de la littérature moderne, en formules de large circulation. Le manque de talent de beaucoup de poètes ne les empêche pas de consérver quelques thèmes et expressions qui préparent le terrain pour l'apparition des grandes visions cosmologiques et érotiques d'Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

La rhétorique de la poésie romantique roumaine

Ce travail représente une première tentative pour délimiter, par voie sémantique, le domaine de la poésie romantique roumaine. D'accord avec les opinions les plus qualifiées, on a fixé les limites chronologiques de la période romantique d'une manière assez stricte, entre 1830—1870. De ce fait, l'œuvre d'Eminescu, par exemple, est suivie seulement dans les poèmes de jeunesse, c'est-à-dire depuis 1866 jusqu'à 1870.

Une analyse complète de *toutes* les figures de la poésie romantique aurait été, finalement, assez spécieuse et, peut-être, pas tout à fait éloquente : nous nous sommes arrêtés aux principales figures sémantiques, notamment à la métonymie et à la métaphore — ces figures étant considérées comme les « têtes » des deux séries figuratives distinctes et opposées. Le passage de la série associative à la série substitutive — passage lent, contradictoire, mais nettement perceptible au cours de ces 40 années — représente la substance historique de notre contribution.

Le *corpus* utilisé implique aussi une option de principe : nous avons choisi les « sommets » de la poésie romantique du '48 (Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri) et de la poésie post-révolutionnaire (Sihleanu, Depărățeanu, R. Ionescu, George Cretzianu), ainsi que les volumes les plus représentatifs de ces poètes.

Par conséquent, le principe de la totalité nous a guidé seulement au niveau des volumes les plus importants appartenant aux écrivains de premier ordre ; dans le *corpus* choisi de cette manière, le sens de l'évolution figurative de la poésie romantique roumaine reste clairement perceptible.

Parfois, les conclusions de l'analyse des figures sémantiques étaient prévisibles et correspondaient aux conclusions de l'histoire littéraire traditionnelle. Mais, bien des fois, elles s'éloignent des lieux communs critiques et corrigent les vérités établies. Au chapitre essentiel du rapport entre la métonymie et la métaphore, par exemple, nous démontrons plus rigoureusement : l'appartenance des principaux poètes de '48 au langage du XVIIIe siècle ; le renouveau de la figuration dans la poésie post-révolutionnaire, au-delà de la valeur littéraire plutôt mince de cette poésie ; l'existence d'une zone métaphorique très évoluée dans les poèmes de jeunesse d'Eminescu, même si l'histoire littéraire traditionnelle les qualifie, depuis longtemps, d'« épigoniques », etc., etc.

Etant d'abord une analyse sémantique, notre travail n'a pas retenu la valeur proprement littéraire des textes, et l'axiologie reste, fatalement, en second plan. Mais l'étude n'est pas un chapitre d'histoire littéraire, elle est, au contraire, une analyse quantitative, qui utilise les poèmes romantiques seulement comme *corpus* linguistique particulier.

Scanned with OKEN Scanner

La structure de la narration dans la période romantique

Ce travail comprend un essai de présentation historique et, en même temps, de classification typologique — à bases distributionnelles — du récit narratif roumain de la période romantique. Le but de la recherche est la poursuite de certains aspects constitutifs de la prose narrative moderne, dans la période comprise approximativement entre la IIIe et la VIIe décennie du XIXe siècle. L'objet immédiat de l'analyse c'est *la narration*, considérant qu'elle représente la forme la plus complexe de la prose et que, grâce à ce fait, elle peut illustrer l'évolution de la prose roumaine dans une plus grande mesure que la prose descriptive ou poétique.

Cette étude est, par conséquent, une analyse du développement et des « complications » des procédés formels d'expression du récit narratif, poursuivis dans leur évolution chronologique, autant dans l'œuvre considérée isolément, de chaque écrivain, qu'au niveau plus large, de l'ensemble de la prose narrative. L'identification de certains procédés spécifiques à ce type de prose, la poursuite de leur réalisation en diverses variantes, ainsi que celle de leur diverse répartition dans l'ensemble de l'œuvre des différents auteurs, mène, en dernier lieu, à la formulation de certaines conclusions concernant l'histoire de la prose roumaine en général, les types formels prédilectes à de différentes périodes, ainsi que les principales influences qui peuvent être poursuivies dans la véhiculation de certaines formules caractéristiques à la narration.

La nouveauté de l'analyse consiste dans l'emploi—moins fréquent—de la *méthode distributionnelle* — en vue de cette présentation de la prose narrative d'avant 1870. En partant du principe que le récit narratif peut être considéré *une forme d'énoncé*, les unités minimales, dans l'analyse distributive, ne sont pas constituées par des unités de contenu (comme, par exemple, les *motifs* et les *thèmes* dans l'analyse de la narration proposée par Propp et les continuateurs de l'école formaliste russe), mais des *styles du discours* réalisables dans l'énoncé narratif. Nous prenons toujours comme donné le fait que les styles du discours représentent les correspondants — dans la structure du texte narratif — des indices grammaticaux par lesquels sont marqués les participants à l'énoncé, c'est-à-dire la catégorie de la personne dans le domaine du pronom et du verbe.

On remarque ainsi, que, dans les premiers moments de l'existence de la narration moderne, c'est le plan de l'auteur qui prédomine presque exclusivement et aussi sa forme d'expression — le style indirect ; les possibilités combinatoires de ce type formel sont très réduites, se limitant généralement à des successions plus ou moins régulières de fragments en style direct et en style indirect. Représentative pour cette structure relativement simple est, par exemple, la prose de Gh. Asachi. L'innovation se produit avec l'apparition des nouvelles de C. Negruzzi, formes narratives plus complexes, où l'on peut poursuivre aussi l'apparition d'autres procédés : d'un côté la *structure dialogique* de certains fragments étendus, d'autre part l'introduction du *monologue* et du *monologue intérieur* — toutes des formes du style direct.

Scanned with OKEN Scanner

Les formules compositionnelles fondées sur le style direct apparaissent, par conséquent, plus tard et sont illustrées par les œuvres en prose de la majorité des auteurs aux environs des années 1850. Enfin, les formules compositionnelles mixtes, du type du style indirect libre ou du style direct non-introduit, apparaissent, de même, vers la fin de cette période.

Mais il faut remarquer que l'évolution chronologique ne coïncide pas toujours avec une évolution dans la distribution des styles du discours, car les écrivains situés au commencement de la prose moderne emploient parfois des formules plus complexes que d'autres, qui ont écrit vers la fin de cette période.

La composition des textes narratifs romantiques est complétée par des techniques plus compliquées, au moment de l'apparition du *récit à tiroirs* et du *roman épistolaire*; l'analyse finit par une classification des éléments de ce dernier type compositionnel.

Les conclusions imposées par une telle analyse sont limitées, en principe, au type de prose étudiée, mais elles peuvent être étendues, au moins en ce qui concerne certains traits, vers toute la prose romantique roumaine. Le caractère insolite de l'analyse réside dans l'ignorance délibérée du développement chronologique ou bien, parfois, dans son passage au second plan. Au centre de la description se trouve la complication structurelle des formes de la narration. Parfois, ce raffinement des styles de l'allocution correspond au développement dans le temps, d'autres fois les formules plus compliquées apparaissent dès les premières années de la période à laquelle nous nous intéressons. En procédant ainsi, nous considérons toute la prose roumaine d'entre 1830 et 1870 comme une unité, et les différences importantes de valeur littéraire ne sont examinées que d'une manière subsidiaire : dans notre schéma — un schéma distributionnel et quantitatif — des écrivains autrement différents entre eux sont rapprochés, dans une mesure dans laquelle — au-delà de la valeur de chacun — ils servent d'exemple dans une nouvelle perspective du récit narratif.

La conclusion qu'on peut formuler à la suite de cette analyse c'est que dans la période 1830—1870, la prose narrative roumaine assimile des formes narratives hétérogènes, par rapport à leur origine européenne. Les variantes actualisées du récit classique se mèlent, parfois dans la même œuvre, aux innovations romantiques récentes (achronies ou romans épistolaires). Ce fait a été observé jusqu'à présent au niveau thématique, mais l'analyse de la structure narrative lui confère une dimension nouvelle.

Scanned with OKEN Scanner

Unité et diversité prosodique dans la poésie romantique roumaine

L'étude confirme partiellement les conclusions des travaux consacrés par N. I. Apostolescu, V. Streinu et, notamment, L. Gáldi à la prosodie romantique roumaine, influencée autant par des modèles étrangers (néo-grecques, italiens et, surtout, français) que par des modèles folkloriques roumains.

L'analyse nous a permis de discerner le jeu dialectique de la convention imposée par les modèles choisis et de la liberté d'invention formelle, manifestée dans l'adaptation des types de vers qui n'étaient pas caractéristiques pour la poésie roumaine.

Dans le contexte des préoccupations concernant la prosodie et la poétique, c'est le nom de I. H. Rădulescu, poète et théoricien, qui se détache avec plus de netteté : une discussion, envisageant les idées normatives du *Cours intégral de poésie générale* (1868), nous a servi de point de départ, parce qu'elle nous a offert la possibilité d'établir *l'écart de la norme prosodique* manifesté dans sa propre création poétique, mais aussi dans celle de ses contemporains.

L'analyse proprement dite dissocie deux grandes étapes, du point de vue de la circulation des types prosodiques et des structures strophiques, ayant comme seuil de démarcation (relatif et dynamique) l'apparition du premier volume de V. Alecsandri, *Doïne et Lăcrămioare* (1853), moment essentiel dans l'orientation de la poésie roumaine vers les richesses de la création populaire et dans l'affranchissement de la sensibilité des contraintes formelles, engendrées parfois par une prosodie d'emprunt, hybride ou impropre.

La première étape est marquée par l'effort de « cristallisation » du soi-disant alexandrin roumain, adapté par I. H. Rădulescu dans la strophe *abab*, par Gr. Alexandrescu dans la strophe *abaab*, structures caractéristiques pour l'élégie et la méditation d'inspiration lamartinienne, ou dans la strophe *aabccb* (le vers *b* court, catalectique). Mais on peut, tout de même, distinguer la présence du tétramètre trochaïque qui, après 1830, connaît une diminuation de son emploi (satire, épistole). En ce qui concerne la présence des formes trochaïques et ïambiques plus courtes de 12—14 syllabes, on constate leur disparité et leur présence sporadique, signe du prestige croissant de la poésie romantique française (Lamartine).

Après 1850, il y a déjà un répertoire de mètres : l'alexandrin à césure féminine, médiane, le dodécasyllabe trochaïque, etc. Mais c'est surtout le domaine de l'expérimentation des combinaisons des formes hétérométriques dans la strophe qui attire les poètes de cette période (l'exemple de V. Hugo est contagieux). On peut également signaler l'emploi, de plus en plus répandu, des mètres courts trochaïques (sous l'influence de la poésie populaire), ou ïambique (qui connaissent une véritable profusion). Les formes strophiques caractéristiques *aa*^{9}*ccb*,

Scanned with OKEN Scanner

aaabcccb, ou la strophe de « l'ode pindarique » subissent un processus de substitution des vers longs avec des vers courts. Quelques remarques sur le caractère conventionnel de la rime concluent ce travail.

L'originalité de la poésie romantique roumaine au niveau prosodique suppose des influences difficilement à isoler : une première couche est offerte par la poésie populaire roumaine, la deuxième par la poésie néogrecque et celle d'inspiration anacréontique (les poètes Văcărești, Conachi), la troisième par la poésie romantique française.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR:

PAUL CORNEA, Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc 5

I

MIHAI VORNICU, Despre poezia ruinelor . . . 31
ROXANA SORESCU, Metamorfoze ale liricii erotice 93

II

MIHAI ZAMFIR, Retorica poeziei romantice româneşti 147

MIHAELA MANCAŞ, Structura naraţiei în perioada romantică 179

GABRIELA DUDA, Unitate şi diversificare prozodică în poezia romantică românească . . 217

RÉSUMÉS 255

Inv. 183102

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: VIOLETA MIHĂILĂ
Tehnoredactor: PETRU BRUMĂ

Bun de tipar 25.01.1976. Tiraj 2500 ex. Hîrtie scris I A cu 84 %. Format 16/70 × 100 de 80 g/m². Coli de tipar 16,75.

C.Z. pentru biblioteci mari {0.015.14(498),,1830:1870''. 59.08,,1830 : 1870''

C.Z. pentru biblioteci mici 8.59.08,,1830: 1870''.

c. 2483 I. P. „Informația", str. Brezoianu nr. 23–25, București